ns ce premier volume, consacré
structures, l'auteur examine com-
nt le metteur en scène organise
pace pour en ordonner le mouve-
nt dans la durée.

réel visé à travers l'image,
age structurée selon certaines
, l'image devenue symbole, le film
enant langage, tout concourt à ce
une esthétique ne puisse être éta-
autrement que sur la psychologie
la fonde.

an Mitry. Né en 1907, s'oriente
s vite vers le cinéma, après des étu-
universitaires à caractère scien-
que. Assistant de Marcel L'Her-
r en 1924, secrétaire général
premier ciné-club français (1925),
sera, en 1936, l'un des trois fon-
teurs de la Cinémathèque française.
tre des recherches concrètes dont
résultats s'expriment dans la réa-
tion d'essais filmiques consacrés
rapport entre images et sons, il
seigne le cinéma, tout d'abord à
HEC puis aujourd'hui à l'Univer-
de Montréal.

jean mitry

esthétique et psychologie du cinéma

1 les structures

sitaires

D 092 2134934

Du même auteur :

Dans les « Classiques du cinéma », aux Editions universitaires

John Ford
S.M. Eisenstein
Charlot et la fabulation chaplinesque
René Clair

En cours de publication, à l'Institut des Hautes Etudes cinématographiques

Filmographie universelle (20 vol.)

En préparation

La Réalité du monde perçu (Essai sur les données immédiates de la conscience)
En marge de la vie (Roman)
L'Ave Venus (Anti-poème)

Encyclopédie universitaire

ML
12920
(1)

Jean Mitry

Esthétique et psychologie du cinéma

I Les structures

ÉDITIONS UNIVERSITAIRES
10, rue Mayet, 75006-PARIS

I 10970

© Editions universitaires - 1963

2012-BS-LASH-021

A Jeanyne, ma femme, sans le dévouement de qui cet ouvrage n'aurait pu voir le jour.

Introduction

Le cinéma, en ce qu'il est un art neuf, différent de tous les autres — quoique intégrant certains aspects propres à chacun d'eux — a soulevé de nombreux problèmes et posé la question d'une esthétique à la mesure de son autonomie.

Lorsqu'on s'est aperçu que le spectacle forain des premiers âges pouvait raconter une histoire et même signifier quelques idées, le premier soin fut de régenter son acquis, d'établir, à défaut de règles valables, une notation élémentaire. Ce fut le fait de quelques techniciens conscients des exigences de leur métier; les inquiétudes esthétiques ne vinrent que beaucoup plus tard.

Toutefois, dès 1911, un poète ami de Blaise Cendrars, de Picasso d'Apollinaire, Ricciotto Canudo, fut le premier à s'interroger sur les destinées et les possibilités du cinéma qu'il avait d'ores et déjà baptisé le « Septième Art ». Il y voyait, en puissance, l'instrument d'un lyrisme nouveau et ses vues, d'une intuition géniale, contribuèrent à le faire prendre en considération par quelques intellectuels parmi lesquels, justement, Blaise Cendrars et, un peu plus tard, Louis Delluc, Colette et le tout jeune Louis Aragon. Point de règles encore, ni de système, mais des découvertes, des aperçus d'une étonnante lucidité.

Avant d'être l'un des chefs de file de l'école française des années vingt, Louis Delluc fut le seul à avoir eu conscience, dès 1918, d'une nécessité esthétique. Sans être un théoricien au sens exact du mot, il fut le premier à défricher et à souligner les moyens essentiels de l'expression cinématographique découverts ici et là dans les œuvres, alors révélatrices, de D.W. Griffith, de Thomas Ince, de Mack Sennett et de Charles Chaplin.

Mais le premier théoricien du cinéma fut incontestablement Jean Epstein dont les essais, publiés en 1920 et 1922, jetèrent les premières bases d'une expression visuelle fondée sur des moyens considérés à juste titre comme fondamentaux : le montage et le gros plan, c'est-à-dire le rythme et le symbole. Mais il ne s'agissait encore que d'établir une syntaxe élémentaire, à peine une stylistique. Le cinéma était en pleine évolution, on commençait tout juste à savoir s'en servir, on l'étudiait, on en mesurait les capacités... le temps d'une esthétique n'était pas encore venu.

Germaine Dulac allait poursuivre les recherches de Jean Epstein, débrouiller les éléments conditionnels du rythme, formuler les premières notions de « cinéma pur » tandis qu'Elie Faure, en visionnaire génial, traçait de son côté les lignes de force de l'art nouveau.

Nous n'aurons garde d'oublier Abel Gance, Marcel L'Herbier, dont les conceptions personnelles furent plus effectives dans leurs films que dans leurs écrits ni, bien sûr, les plus éminents représentants de l'école expressionniste allemande, Fritz Lang, F.W. Murnau, Lupu Pick et les scénaristes Carl Mayer et Henrik Galeen, dont les œuvres furent la manifestation active de considérations très précises sur les capacités du cinéma. Non plus que des critiques comme Emile Vuillermoz, René Jeanne, Pierre Henry, Lucien Wahl, et surtout Léon Moussinac qui fut, dans ses écrits, le continuateur de Louis Delluc. Ni des esthéticiens comme Lionel Landry et le Dr Paul Ramain.

Mais l'esthétique du cinéma, à tout le moins ses grandes lignes, approchées en des théories systématiques et réfléchies et non plus au gré d'aperçus fugitifs et disparates, devait voir le jour en Russie soviétique à la suite des travaux de Leo Koulechov, Dziga Vertov, Poudovkine et Eisenstein.

Les écrits de celui-ci sont encore, à l'heure actuelle, parmi les études les plus pénétrantes que l'art du film ait suscitées. Mais son esthétique — car il s'agit bien cette fois d'une théorie de l'art — pour remarquable qu'elle soit est une esthétique « fermée ». Je veux dire qu'elle ne considère qu'un aspect du cinéma, celui qui devait le rendre illustre. Elle ne saurait être généralisée. Plutôt qu'une esthétique, c'est une stylistique monumentale élaborée sur une esthétique qu'elle met en valeur sans toutefois la définir.

Cette « esthétique générale », on ne la trouve en fait que dans les écrits de deux théoriciens : Bela Balazs et Rudolph Arnheim. L'un et l'autre, en se basant sur les travaux de leurs prédécesseurs, ont tenté de définir et de codifier d'une façon à la fois systématique et cohérente les éléments générateurs de l'expression visuelle. Mais leurs ouvrages sont aujourd'hui dépassés pour la raison fort simple que leur système était établi non point sur les principes fondamentaux de cette expression mais sur certains modes qui, pour être essentiels, n'en sont pas moins insuffisants et ne peuvent prétendre ramener tout le cinéma à eux seuls.

Rudolph Arnheim fut cependant le premier qui ait tenté d'établir des données générales en rapportant le fait filmique à la psychologie des perceptions. Mais il s'est limité à quelques principes élémentaires en se fondant sur les différences qui existent entre les événements réels et leur reproduction par l'image animée, sans chercher à établir le comment ni le pourquoi de cette différenciation, sans chercher non plus à justifier d'une esthétique possible basée sur cette évidence.

On peut affirmer sans risque que toutes les esthétiques, c'est-à-dire tous les traités existant à ce jour, se sont bornés à définir les principes du « montage » en systématisant à l'excès, faisant d'une stylistique possible le fondement d'une esthétique générale. Or, s'il est bien vrai

que le « montage » est un des facteurs essentiels de l'expression filmique, il n'est pas le seul. Qui plus est, il n'est qu'une forme, un élément de langage et de structure et non la condition de ce langage.

Quelques théoriciens plus jeunes, agacés sans doute par cette systématique, mais systématiques à leur tour, ont voulu nier l'évidence du montage pour ne mettre à la place qu'une certaine utilisation de la « profondeur de champ », sans se rendre compte que celle-ci n'est encore qu'une forme particulière de celui-là.

Or une esthétique ne saurait ramener à quelque forme que ce soit des données qui doivent les comprendre toutes.

Une esthétique de la peinture doit envisager les fondements de l'art pictural, les considérer dans leur ensemble, et supposer comme également possibles toutes les formes et tous les styles, depuis les fresques de l'antiquité jusqu'à la peinture abstraite en passant par les écoles intermédiaires, c'est-à-dire aussi bien le pompiérisme de Bouguereau et le maniérisme de Boucher que l'impressionnisme ou le cubisme.

Sans prétendre enfermer l'art cinématographique dans des lois formelles toujours fluctuantes, estimant que celles-ci ne regardent que les styles et, d'une façon plus générale, que toute œuvre valable détermine les lois qui lui sont propres j'ai tenté d'élaborer une esthétique du cinéma en essayant seulement d'en définir les conditions d'existence.

Le cinéma prenant ses sources dans la vie et dans le réel immédiat il m'a semblé nécessaire de situer d'abord l'image filmique devant cette réalité « objective ». On ne s'étonnera donc pas de trouver ici, avant même qu'il soit question d'esthétique, des considérations essentielles sur les notions de langage, de structure et de perception qui définissent cette image, son rôle et ses capacités, et qui constituent les bases de toute esthétique du film.

Afin d'éviter les rejets en bas de page on a donné en fin de volume et chapitre par chapitre une nomenclature des ouvrages et des articles cités, ainsi qu'une liste des ouvrages consultés ou qui ont pu de quelque manière nous être utiles dans l'élaboration de ce traité.

1

Préliminaires

1

Le cinéma devant les arts

Que le cinéma soit un art, la chose n'est plus guère contestée mais cet ouvrage ayant pour objet de le démontrer, nous le poserons comme tel, *a priori*.

En ce qu'elle est une réflexion philosophique sur l'art, toute esthétique engage nécessairement une certaine conception de l'art en général. Il s'agit donc, avant tout, d'en donner une définition possible.

1 Origine de l'art

Comme la Science, comme la Philosophie, l'Art a ses origines dans la Religion. Plus exactement dans le « sentiment religieux » né de l'angoisse de l'homme devant le mystère du monde et des choses; du besoin de comprendre, d'expliquer l'inexplicable, de saisir l'insaisissable. Depuis les temps les plus reculés ce sentiment est celui qui pousse l'homme à classifier les choses, à leur chercher (à leur donner au besoin) une raison d'être, un sens, une nécessité; à retrouver en tout et partout l'harmonie et l'équilibre dont il a l'intuition comme étant lui-même harmonie et équilibre. L'Art est l'expression du sentiment d'Absolu qu'il porte en lui et qu'il recherche dans les données du monde sensible, au-delà de ces données elles-mêmes.

Comme il ne peut agir sur celles-ci, l'homme leur oppose un substitut symbolique qui les nomme ou les signifie. Sans cesse dominé par la nature, il ne se délivre de son angoisse qu'en dominant la nature à son tour grâce aux représentations qu'il s'en donne; car ces représentations, il les organise à son gré et leur accorde une valeur, un sens qu'il devine derrière les apparences. De la sorte il *possède* un simulacre et se connaît au monde s'il ne le connaît pas encore. Il se projette et se retrouve dans les représentations d'un monde qui lui est immédiatement donné.

Il invente le langage. Il organise des sons qui deviennent des

mots; des mots qui désignent et signifient bientôt les objets de première nécessité, puis les choses, puis l'ordre des choses, enfin des relations, des jugements.

Dans le même temps il invente l'art, c'est-à-dire, notamment, une représentation graphique des formes. L'objet, de ce fait, n'est plus nommé mais *figuré* en ce qu'il a de plus significatif.

Dégagé des rapports extérieurs au milieu desquels il est perçu et dans lesquels il se dilue, il est ramené à ce qui lui est propre, qui l'identifie à lui-même et à la classe à laquelle il appartient. Ainsi la figuration représente-t-elle à la fois l'objet et ce dont il est ou peut être le symbole. Elle aussi devient *signe*; elle s'efforce de saisir, de traduire ce qu'il y a d'« absolu » dans le relatif, de permanent derrière le fugitif. Elle fixe. L'objet peut fuir, peut disparaître, il est *représenté*, donc saisi. Et cela, en ses forces vives, en son « idée » à travers l'image de ses formes sensibles. Et comme il semble que le pouvoir des choses est inclus dans leurs formes, il semble aussi que l'image de leurs formes renferme l'image de leur pouvoir. Cet objet, cette chose, on peut donc l'invoquer en l'évoquant. Par là, on débouche sur les opérations magiques, sur le rituel incantatoire des religions des premiers âges. Pour le sorcier, pour le Mage, pour le Grand Prêtre, il convient de faire en sorte qu'à travers l'image de l'objet, de l'animal ou de l'être quelconque, la collectivité, c'est-à-dire le clan ou la tribu, non seulement reconnaisse l'être figuré mais retrouve derrière l'idée de cet être ou de cette chose l'ensemble des émotions qu'elle cristallise, tout ce qui fut *éprouvé* à la faveur d'une expérience vécue. Dans ce phénomène de participation collective la représentation, alors, suscite l'extase, *devient* extase. L'individu éprouve de nouveau; il re-connaît. Et dans une connaissance nouvelle qui est plus parfaite que la connaissance immédiate puisqu'elle est la synthèse, incluse en un moment fugitif, de toutes les connaissances préalables relatives à l'objet représenté. Elle est une prise de conscience plus totale, plus *pure*.

Mais l'art n'est pas que d'images visuelles. Dans les images sonores qu'il compose également l'homme recrée les impressions reçues en les organisant selon des rapports dont il a l'intuition et qui lui sont *nécessaires*. Ainsi il découvre le rythme, dont il lui semble qu'il soit au cœur secret des choses, et ce rythme, il l'épouse aussitôt et l'éprouve en des figures corporelles qui deviennent danse.

A travers l'évolution de l'art — et notamment de la peinture ou des arts graphiques — l'émotion religieuse s'est transmuée peu à peu en une émotion esthétique. Mais le processus psychique est demeuré et demeure identique.

Si nous considérons la représentation du mouvement par exemple, on constate que la peinture, partie d'une figuration abstraite, en est venue à la représentation concrète d'un mouvement « statique », c'est-à-dire d'un mouvement saisi en cet instant d'immobilité fugitive qui est situé entre chacune de ses phases. (Comme de la pose photographique d'un être brusquement arrêté au milieu de sa course mais trouvant un point fixe pour s'y reposer.)

De là, graduellement, la peinture en est arrivée à représenter le mouvement « en train de se faire », saisi au vol à la manière d'un instantané. Mais, si l'on examine une toile de Rubens — descente de Croix ou autre — on voit que ce mouvement, pour concret qu'il soit et quoique paraissant pris sur le vif, est représenté « au point pur de son chant ». Autrement dit le tableau représente et signifie à la fois ce mouvement lui-même et tout mouvement semblable. Il est l'accomplissement d'un ensemble de mouvements *corrigés* qui concourent à leur plus haute expression et la trouvent dans une sorte de synthèse magistrale. Offrant du même coup une « vision » qui fixe à jamais un moment privilégié, cette forme devient l'expression et le signe du donné représenté à travers une prise de conscience plus totale.

Pour l'artiste, il s'agit d'arriver à ce que le spectateur retrouve à travers cette représentation et par elle le sens, l'émotion d'une expérience vécue qui, projetée dans l'imaginaire, s'épanouit en une perfection qu'elle ne saurait avoir par elle-même, y trouvant alors l'équilibre et l'harmonie qu'elle cherchait. Cette adhésion du regardant au regardé, cette participation devient alors *extase*.

La raison esthétique, ainsi, a remplacé la raison mystique. Au lieu de se cristalliser en vue de quelque rituel plus ou moins incantatoire, l'« esprit de religion » se cristallise autour du sentiment de beauté pour ce que l'esprit humain y trouve l'image de ce vers quoi il tend. Mais, aujourd'hui comme hier, l'art est une réponse à l'inquiétude humaine, tout comme la science et la philosophie.

Toutefois si la science et la philosophie répondent au besoin d'explication, l'une au « comment » en des approches de plus en plus précises, l'autre au « pourquoi » en s'efforçant vers un système cohérent aussi raisonnable que possible, l'art, lui, ne donne aucune explication et n'a point à en donner. Il ne s'adresse pas à la raison mais à la passion. Son seul dessein est de traduire des sentiments, d'émouvoir ou d'offrir un reflet du monde tel qu'il permette à l'homme de surmonter son angoisse, une image qui le tranquillise ou le rassure en lui donnant l'illusion de quelque pouvoir sur le monde ou sur les choses. Il y a donc dans l'art à la fois un phénomène social, une nécessité psychique et une réalité esthétique.

2 *De l'utilité de l'art*

Cela démontre suffisamment que la question de l'art ne saurait être cernée par des définitions qui n'envisagent jamais qu'un seul aspect du problème. Toutes contiennent une part de vérité mais toutes sont insuffisantes. On ne saurait d'ailleurs embrasser des conditions aussi dissemblables dans une seule et même formule. Dire par exemple que « l'art, c'est la nature vue à travers un tempérament » c'est n'envisager que l'œuvre d'art, le *fait* artistique, en ce sens que l'artiste crée dans la mesure où il transpose, interprète, transfigure. Ce ne peut être une définition de l'art, qui est bien autre chose que cela seulement.

Parmi les définitions qui considèrent l'objet de l'art et le mécanisme psychique qui lui permet d'aboutir à la finalité de son propos, je pense que la meilleure est toujours celle d'Henri Bergson : « L'objet de l'art, dit celui-ci, est d'endormir les puissances actives ou plutôt résistantes de notre personnalité, et de nous amener ainsi à un état de docilité parfaite où nous réalisons l'idée qu'on nous suggère, où nous sympathisons avec le sentiment exprimé. »

Parmi les définitions qui considèrent le fait esthétique « en soi », la réponse d'André Malraux : « A la question : qu'est-ce que l'art ? nous sommes portés à répondre : ce par quoi les formes deviennent style », me paraît être la plus juste, en ce sens qu'elle est précise, d'abord, et offerte à toutes les particularités concrètes comme à la généralisation la plus abstraite.

Un aspect toutefois me semble assez mal défini, parce que mal compris : l'aspect social de l'art. Non point de l'art en tant que phénomène social mais, plus exactement, de son importance sociale en tant que *fait* esthétique.

On a dit de l'inutilité de l'art. Si l'on se fonde sur l'utilité *pratique* l'œuvre d'art, certes, est inutile mais, s'il est la manifestation arbitraire — et nécessairement arbitraire — de ce « surcroît d'activité » dont parle Valéry, l'art trouve sa raison d'être sur un plan psycho-sociologique. Il n'est aucun être humain, fut-il le moins cultivé, qui n'éprouve le besoin d'un tableau, d'une musique, d'une chanson. Du fait qu'elle est « représentation », l'œuvre d'art est *nécessaire* à l'homme. C'est une *valeur médiatrice entre l'homme et le monde.*

Cette qualité médiatrice, on la retrouve dans toute figure mythique, dans le mythe lui-même qui n'est autre qu'une « représentation » morale que l'homme se fait de lui-même à lui-même en l'accréditant des valeurs idéales qui sont « en puissance » dans son être. Œuvre d'art par le dehors en ce qu'il est un produit du génie humain, le mythe procède du même besoin psychique et des mêmes nécessités fondamentales. Ce besoin, on le retrouve encore « par le bas » dans l'idolâtrie des foules pour les vedettes de cinéma, lesquelles ne sont rien d'autre que la « projection », la « représentation » (concrète, cette fois, et vivante) d'un idéal physique momentané; une valeur médiatrice entre le réel et l'idéal.

« Semblable et cependant plus parfait que moi-même » pourrait-on dire de toute figure mythique, à l'instar du Narcisse de Paul Valéry. « Semblable à ce qu'elle représente et cependant plus parfaite que la nature représentée » pourrait-on dire de l'œuvre d'art.

A ce mot de « représentation » on objectera que la peinture abstraite, que la musique ne représentent rien. Mais il faut se garder de confondre ce qui est « représentation » avec ce qui est reproduction, interprétation ou traduction du réel concret. La « représentation » peut être aussi bien du subjectif. Si l'œuvre n'est plus tournée vers le dehors mais vers le sujet pensant et agissant, c'est-à-dire si elle devient l'expression du « moi », elle est de toute manière et nécessairement une objectivation, donc une « représentation ».

Si, comme le dit André Malraux — et parce que « l'existence des musées à fait naître entre l'homme et le beau un nouveau mode de rapports » — « l'objet d'art en particulier n'est plus représentation de quelque chose, mais un être indépendant qui ne peut que s'intégrer à un ensemble plus vaste »... il n'en est pas moins vrai que cet objet (qui ne tire ses valeurs que de lui-même) est nécessairement l'expression d'un « moi » quelconque qu'il « représente » et qui, justement, le détermine. L'auteur de la *Psychologie de l'Art* affirme, plus loin : « Nous nous apercevons que l'art plastique ne naît jamais d'une façon de voir le monde, mais toujours d'une façon de le *faire.* » On ne peut que le suivre sur ce point, à condition toutefois de s'accorder sur le sens donné au verbe faire. Un artiste, pour créateur qu'il soit, ne crée jamais *ex nihilo.* Il ne *fait* le monde que dans la mesure où *d'abord* il le connaît.

Ce « faire » n'est donc qu'une certaine façon de le « représenter ». La peinture la plus abstraite a encore — par la force des choses — ses attaches dans le monde. L'artiste crée *avec* le réel ou *contre* lui, avec la nature ou contre elle, mais jamais « en dehors d'elle », indépendamment d'elle. Figuratif ou non, l'art est toujours le fait d'une « représentation ». Seul le niveau ou le sens de celle-ci peut varier mais sa valeur est universellement médiatrice. Et c'est bien parce qu'il n'a pas pour objet d'imiter la nature mais de traduire les émotions qu'elle procure ou d'en susciter d'autres à travers une représentation de ses formes essentielles (ou d'un équivalent symbolique) que l'art « n'imite pas la vie mais la révèle », pour reprendre les termes mêmes de Malraux.

« C'est donc à dessein que l'art crée un royaume d'ombres, de formes, de tonalités, d'intuitions et il ne saurait être question de taxer d'impuissance et d'insuffisance l'artiste qui appelle une œuvre à l'existence, sous prétexte qu'il ne nous offre qu'un aspect superficiel du sensible, que des sortes de schèmes. Car ces formes et ces tonalités sensibles, l'art ne les fait pas seulement intervenir pour elles-mêmes et sous leur apparence immédiate, mais encore afin de satisfaire des intérêts spirituels supérieurs, parce qu'ils sont capables de faire naître une résonance dans les profondeurs de la conscience, un écho dans l'esprit. Ainsi, dans l'art, le sensible est *spiritualisé*, puisque *l'esprit* y apparaît sous une forme sensible. » (Hegel)

3 *De la notion du Beau*

Tout art, toute forme d'art, si elle tend vers cette expression d'harmonie et d'équilibre que nous avons dite, c'est-à-dire de « repos » au sein même du mouvement et, parfois, avec le mouvement lui-même, requiert sinon des règles du moins quelques critères susceptibles de définir, au moins de l'extérieur, ce qu'elle *peut* être et ce qu'elle *doit*

être pour y atteindre dans la *perfection*. C'est-à-dire la notion du Beau. Mais le Beau « en soi » existe-t-il ? Et, s'il existe, comment le régenter ? Comment préciser ce qu'il est ou ce qu'il n'est pas ? S'il est facile de définir la Science comme étant l'ensemble des connaissances qui s'adressent à la Raison, dire que le Beau est cela qui est dans les choses belles et qui fait qu'elles le sont ramène à se demander en quoi et pourquoi elles le sont si ce n'est justement en ce qu'elles participent de cette Beauté qu'il conviendrait de définir. Cette façon de renvoyer la balle du sujet à l'objet demeure sans issue.

Le Beau, l'idée du Beau ne peut donc être qu'un arbitraire. De celui-ci dépend toute une conception de l'art, tout un agencement des formes : un ordre et, par là, une culture. Mais cet arbitraire est lui-même fonction d'une certaine disposition de l'esprit, c'est-à-dire *déjà* d'une culture. L'idée du Beau est donc déterminée avant tout par les mœurs, par la morale, par le climat social. Nous ne nous attarderons pas sur cette évidence car elle renvoie à une sociologie de l'art qui n'est point dans notre propos.

Toutefois nous nous interdirons d'affirmer que, « dans l'absolu », il est plus beau, par exemple, de porter des boucles d'oreille à l'instar des élégantes d'il y a vingt ans qu'un anneau dans le nez comme les Noires de l'Oubangui. Si l'on objecte que celui-ci est énorme et grossier et que la discrétion est un effet de l'art, nous pourrons toujours supposer de part et d'autre des anneaux de même grandeur et la question restera posée.

Différente selon les peuples, les cultures, les civilisations, l'idée même du Beau a évolué à travers les âges.

Pour Platon, le Beau était, bien sûr, du domaine des Idées pures. L'essence de l'art était dans le Paragon du Beau qui figurait l'En Soi de toute beauté, le Beau absolu, intangible vers lequel toute œuvre d'art devait tendre. « Car s'il y a un autre beau hors du beau en soi, il n'est beau par aucune autre raison que sa participation à celui-là. Moi je ne comprends pas ces raisons savantes et ne puis les connaître. Et si quelqu'un me dit pour quelles raisons une chose est belle parce qu'elle a une couleur florissante ou une attitude ou quelque chose de semblable, je n'entre point dans une telle discussion car par tout cela je ne suis que troublé, mais il est tout simple, tout naïf que je sache que rien ne fait quelque chose de beau, sauf la présence et la participation de ce beau là. » *(Phédon)* Autrement dit, « le beau devient beau par le Beau ».

Mais si le Beau en soi n'est pas donné au monde, du moins faut-il à l'œuvre d'art quelques modèles qui figurent son approche la plus parfaite et telle qu'il est possible à l'homme d'y parvenir. Ce sont alors les archétypes. Or comment les choisir sinon en se référant à ce qui est déjà quelque produit de l'art ? « Là-bas, en Egypte, on promulgue une liste descriptive des chefs-d'œuvre qu'on expose dans les temples; il n'était pas permis, il n'est pas encore permis maintenant ni aux peintres, ni à aucun de ceux qui exécutent les figures quelles qu'elles soient, d'innover ni d'imaginer rien qui ne soit conforme à la tradition ancestrale. » *(Les Lois)* Ainsi le « modèle » est fonction d'un

choix, d'un jugement, donc d'un arbritaire qui n'a pour référence que la « tradition » c'est-à-dire une habitude, une manière de voir et de penser. Ce beau « absolu » n'est que le résultat d'une vérité statistique qui répond aux inquiétudes d'un moment (fut-il de quelques siècles) et que l'on tend à universaliser, à éterniser. A l'instar de la société athénienne qui se veut à jamais semblable, l'art grec est hiératique, immuable.

Pour Aristote, comme pour Platon, le Beau est supérieur à la Réalité, mais il est immanent à l'esprit humain; il est fruit de la Raison. « L'Art est une certaine faculté de produire dirigée par la raison vraie. » *(Ethique à Nicomaque)* Créateur de formes nouvelles l'artiste se réfère aux notions d'ordre et de symétrie. Le Beau étant dans l'harmonie des proportions, les principes de la géométrie sont à la source de ses règles et de ses lois. Là où la pensée platonicienne, pour dynamique qu'elle soit, aboutit à un art statique, Aristote, malgré ses catégories formelles, libère l'esprit créateur.

Avec Kant la notion du Beau devient subjective : « La nécessité du contentement universel conçue dans un jugement de goût est une nécessité subjective, représentée comme objective sous la supposition d'un sens commun. » « Est beau ce qui est reconnu sans concept comme l'objet d'une satisfaction *nécessaire.* » *(Modalité du jugement)*

La relative gratuité de l'art considéré comme une activité ludique apparaît avec Schiller qui pose les premiers principes de la finalité de l'œuvre d'art en cela seulement qu'elle est œuvre d'art : « Dans une forme d'art vraiment belle, le contenu ne doit être rien, la forme tout. Ce n'est que par le moyen de la forme qu'on opère sur l'homme comme totalité, par le moyen du contenu on n'opère que sur les forces séparées de lui. Le vrai secret du grand artiste consiste en ceci; il efface la nature par la forme. » *(Lettres sur l'éducation esthétique)*

Dans une sorte d'idéalisme transcendantal Schelling accorde à l'œuvre d'art un rôle prépondérant. Elle est la représentation la plus parfaite de l'idée du monde et des choses dont les choses elles-mêmes ne sont que le reflet : « La philosophie ne retrace pas les choses réelles, mais leurs idées; et il en est de même de l'art : ces mêmes idées dont les choses réelles, comme le prouve la philosophie, sont des copies imparfaites apparaissent, dans l'art, objectives comme idées et par suite dans leur perfection; elles représentent l'intellectuel dans le monde réfléchi. » *(Philosophie de l'art)*

Mais il faut arriver à Hegel pour découvrir une conception de l'art et de la beauté qui diffère de toutes celles plus ou moins idéalistes et abstraites qui devaient régner jusqu'au début des temps modernes. L'esthétique d'Hegel est encore un idéalisme, mais que l'on pourrait qualifier de concret, de rationnel. Pour lui, la Beauté c'est l'idée apparaissant sous une forme sensible; c'est le réel transfiguré se retrouvant plus profondément sous une apparence dépouillée de ce qui n'est pas la pureté de l'être. L'art, c'est ce qui permet d'atteindre l'idée par la forme : « L'art atteint son but suprême quand, avec la religion et la vie, il rend conscient et exprime le divin, les intérêts les plus profonds de l'homme, les plus

vastes vérités de l'esprit. » Mais, ce faisant, Hegel marque aussi les limites de l'art. Son but est d'émouvoir et non de communiquer des pensées, si ce n'est à travers une forme sensible, qui les moule et les enveloppe. Il n'est plus, sur le plan intellectuel, ce à quoi il pouvait prétendre autrefois : « Nous avons accordé à l'art une place fort élevée, mais il faut aussi se rappeler que l'art, ni par son contenu ni par sa forme, n'est le moyen le plus élevé de porter à la conscience de l'esprit ses vrais instincts. Justement en raison de sa forme, l'art est limité à un contenu étroit. Seul un certain cercle et un certain degré de vérité est capable d'être exposé dans l'élément de l'œuvre d'art : c'est-à-dire une vérité qui puisse être transportée dans le sensible et y apparaître adéquate, comme les dieux helléniques. (...) L'esprit de notre monde moderne et plus précisément celui de notre religion et de notre évolution rationnelle semble avoir dépassé ce point où l'art est la manière principale de percevoir l'Absolu. » (*Esthétique*)

Pour Schopenhauer enfin, l'art est « l'épanouissement suprême de tout ce qui existe ». Son objet « c'est la contemplation des choses indépendantes du principe de raison » et « dire qu'une chose est belle, c'est dire qu'elle est l'objet de notre contemplation esthétique ». Par l'art, on parvient à la connaissance pure de l'univers, mais cet objectivisme infiniment subjectif en arrive à identifier le Beau absolu au Néant. Le beau s'anéantit — se néantise — en se cherchant dans sa propre perfection; à moins qu'il ne se contemple le nombril à la limite du connaissable : « C'est la beauté humaine qui figure l'objectivation la plus parfaite au niveau du plus haut degré où elle soit connaissable. »

Toutefois l'idéalisme « rationnel » de Hegel marquait la limite d'un Beau purement conceptuel, d'une esthétique fondée sur l'Idée du Beau, idée foncièrement relative mais érigée en Absolu. Avec Taine, Fechner, Chevreul, l'esthétique devient, dans une certaine mesure, expérimentale, objet d'études concrètes. Le Beau ne prend plus ses assises au sein de quelque « en soi » métaphysique, mais dans la psychologie des perceptions, dans la sociologie. Quoique encore fragile, la science de l'art pointe derrière la philosophie de l'art. Enfin, avec Henri Delacroix, Alain, Charles Lalo, Raymond Bayer, Joseph Segond, Victor Basch, Henri Focillon, Etienne Souriau, on en arrive à ce que l'on pourrait appeler — sociale ou psychologique, idéaliste ou rationnaliste — une « phénoménologie de l'art ». L'art est dans les formes, dans un ensemble de relations formelles dont l'harmonie et l'équilibre perçus, éprouvés, ressentis, rapportés à ce que nous connaissons du monde et des choses, permet un jugement de valeur, une certaine appréciation, voire une détermination du Beau; mais un Beau qui ne se veut et ne se connaît que relatif à un ensemble de concepts et d'attitudes. Etant, à travers les formes et par les formes mêmes, l'expression d'une pensée ou d'une sensibilité qui « se pense », l'œuvre d'art se moule aux normes de la pensée dont elle devient en quelque sorte l'expression, la traduction plastique. La pensée qui juge l'œuvre d'art se juge elle-même; elle se reconnaît et n'a d'autre critère qu'elle-même dans l'expression de son jugement.

On retrouve, y arrivant par d'autres voies, la définition d'Hegel : « Lorsque le vrai apparaît immédiatement à la conscience dans la réalité extérieure et que l'idée reste unie et identifiée avec son apparence extérieure, alors l'idée n'est pas seulement vraie, mais belle — le Beau se définit donc comme la manifestation sensible de l'idée. »

« La forme, dit Henri Focillon, est le contenu authentique de l'œuvre d'art. Douée d'une puissance singulière, toute vide, toute pure, elle se suffit. » (*La Vie des formes*) De son côté, Etienne Souriau poursuit : « Le savoir spécifique mis en jeu par l'art, c'est la connaissance des formes et des choses. » *(L'Avenir de l'Esthétique.)* Et : « L'art et la philosophie ont ceci en commun que l'un et l'autre visent à poser des êtres dont l'existence se légitime par elle-même. » (*L'Instauration philosophique*)

4 *Nécessité d'une méthode*

Ces considérations supposent et impliquent nécessairement une esthétique envisagée non plus comme un ensemble de réflexions sur l'art mais comme un ensemble de principes permettant une application dont il n'y aurait plus qu'à formuler les règles. Toutefois un traité d'esthétique n'est pas un recueil de recettes pratiques. Ce n'est pas, pour reprendre les termes de Paul Valéry, cette « Science du Beau » qui « d'une part, nous ferait discerner *à coup sûr* ce qu'il faut aimer, ce qu'il faut haïr, ce qu'il faut acclamer, ce qu'il faut détruire; et qui, d'autre part, nous enseignerait à produire *à coup sûr*, des œuvres d'art d'une incontestable valeur. » (*Discours sur l'Esthétique*)

A défaut d'une règle du « faire » impossible à formuler et qui supposerait autant de lois que d'œuvres réalisables, on peut imaginer cependant une méthode telle qu'il soit possible de discerner dans les œuvres d'art les conditions pratiques autant que *nécessaires* qui les conduisent à être ce qu'elles sont et qui leur permettent, parfois, d'atteindre au chef-d'œuvre. Sans pouvoir tenir lieu de règles ni de formules immédiatement applicables ces conditions traceraient du moins une ligne de conduite qui pourrait être régulatrice.

C'est cette méthode qui nous guidera à travers ce traité tout au long des considérations critiques qu'il suppose.

Le point de départ consiste à délimiter parmi les œuvres du génie humain celles qui, justement, peuvent être définies comme « œuvres d'art ». Il ne peut s'agir que d'un arbitraire mais, s'il est vrai que toute œuvre d'art, que l'art lui-même ne sont et ne peuvent être qu'arbitraires, on verrait mal comment le fait de les juger, de les classer, se défendrait de l'être. Du moins y a-t-il dans cet acte une certaine objectivité *possible*. Il nous reste à examiner laquelle.

Ayant donné sur l'utilité de l'art un point de vue fort contraire aux idées reçues, je poursuis ma défense.

« L'art, affirme Durkheim, répond au besoin que nous avons de répandre notre activité sans but, pour le plaisir de la répandre. » Pour

le plaisir, c'est évident; mais « sans but » est une idée fausse contre laquelle il convient de s'insurger. Elle est le reliquat de ce rejet de l'art et de l'artiste hors d'une société où ils n'ont point de place. Une société relativement récente née avec la civilisation chrétienne pour laquelle l'art n'est plus une instauration religieuse mais, fut-elle d'inspiration mystique, une instauration essentiellement esthétique. Une société d'ordre militaire, religieux ou bourgeois, de guerriers et de marchands pour lesquels le « faire » de l'artiste est sans utilité pratique donc sans valeur appréciable; de prêtres pour lesquels la mystique de l'art est un défi contre le dogme, donc un danger qu'il faut écarter. Durkheim ajoute un peu plus loin : « Le développement intempérant des facultés esthétiques est un grand symptôme au point de vue moral. » Je suis bien d'accord; mais on imagine que mes conclusions vont dans un sens opposé à celui que voulait l'auteur de *la Division du travail*.

Je ne saurais trop insister sur ce fait que l'art, en tant que valeur médiatrice, est indispensable à l'homme comme à la société. Il n'est point d'art qui ne soit engagé, point d'œuvre qui ne soit le fait d'un engagement quelconque. De même que l'artiste projette dans son œuvre ce qu'il cherche dans le monde et dans les choses, de même le spectateur reconnaît en toute œuvre d'art ce à quoi il aspire, ce vers quoi il tend. Elle est, cette œuvre, comme une preuve que chacun se donne à soi-même de posséder l'ineffable ou ce qui lui semble tel. D'où un sentiment de joie, d'exaltation en même temps que d'équilibre et de repos. Un sentiment de plénitude totale dans une sorte d'identification du Moi avec ce qu'il voudrait être, un semblant de *possession*, un phénomène de participation qui est *extase*.

La seule objectivité possible à partir de laquelle et selon laquelle on peut juger l'œuvre d'art est donc cette participation qu'elle requiert et qui fait justement qu'elle est œuvre d'art.

Les esthéticiens n'ont pas manqué de voir en cette extase le seul critère possible autant que la finalité même de l'art; mais il semble qu'ils n'aient pas su en dégager suffisamment l'évidence, la nécessité psychologique, le *sens*. Car si « le caractère esthétique d'un objet n'est pas une qualité de cet objet mais une activité de notre moi, une attitude que nous prenons en face de cet objet », comme l'a magistralement souligné Victor Basch, il n'en est pas moins vrai que ce caractère esthétique serait incapable d'instaurer la nécessité de l'art sur le plan social. Au contraire, le besoin inhérent à l'homme de se voir, de se reconnaître dans le monde à travers la représentation qu'il s'en donne, son besoin aussi d'éterniser l'instant, de dominer l'espace, implique la *nécessité* de l'œuvre d'art en ce qu'elle est — fut-elle simulacre — non seulement le plus sûr moyen d'y parvenir mais le plus parfait. Et si l'art est de quelque manière un « jeu », il ne l'est que dans la mesure où cette extase n'engage que l'affectivité. La conscience n'oublie jamais de se connaître participante, extérieure à l'œuvre à laquelle elle s'identifie momentanément, ou ne l'oublie alors que de son plein gré.

Ainsi — et quels que soient les sentiments qu'elle traduit, plaisir ou tristesse, qui ne sont jamais que de surface — toute œuvre d'art est joie dès l'instant qu'elle répond aux exigences qui la suscitent. Et ces exigences sont nécessairement de quelque transfiguration du réel en un réel (ou symbole, ou figure) plus parfaits que ce réel lui-même en cela qu'ils le supposent en même temps qu'ils contiennent (ou supposent) toutes les perfections et toutes les idées qu'il suggère à l'esprit. Stylisation du réel, l'œuvre d'art est nécessairement créatrice de formes qui prolongent, traduisent ou transposent celles qui les ont inspirées et que toujours elles remplacent.

Je ne pense pas toutefois que le « degré » de transfiguration puisse être une base d'appréciation. Sans quoi la moindre toile « abstraite » devrait être considérée comme plus parfaite ou plus pure, esthétiquement parlant que tout Vinci ou tout Rembrandt. Mais, en se référant à la notion — au sentiment — d'extase, on peut croire que celui-ci n'est qu'à la mesure d'un accord parfait entre l'idée et la forme sensible, entre un contenu donné et son expression de telle sorte que, l'un n'existant que par l'autre, leur adéquation compose un tout indissociable. Un tout qui est l'œuvre en son unité formelle, laquelle devient alors transcendante à ses éléments premiers.

Et l'on peut dire que l'art — l'œuvre d'art — est « le plus court chemin d'un homme à un autre » (Claude Roy), le plus court chemin aussi de l'homme au monde, du Moi au non-Moi, c'est-à-dire plus exactement du Moi à un autre Moi par l'intermédiaire d'un non-Moi au travers duquel il se projette, se reconnaît — et se *fait* reconnaître.

5 *Système des Beaux-Arts*

Depuis l'Antiquité on classe les arts en arts de l'Espace et arts du Temps selon le cadre au sein duquel ils se produisent. Or, sous prétexte d'arbitraire, sous prétexte surtout qu'il n'est point d'art plastique qui ne fasse de quelque manière appel à une certaine durée ni d'art rythmique qui ne suggère quelque espace, plusieurs esthéticiens contemporains ont proposé de nouveaux systèmes.

Parmi ceux-ci, celui de Charles Lalo, qui divise les arts selon des structures « naturelles ». A savoir les « structures et suprastructures » de l'audition, de la vision, du mouvement, de l'action, de la construction, du langage et de la sensualité. Mais cette façon de classer, par exemple, les cascades lumineuses et la danse dans les structures du mouvement, le cinéma dans les structures de l'action, plutôt que dans celles de la vision, ne laisse pas d'être arbitraire au moins autant que la classification classique, y ajoutant seulement une inextricable et bien inutile complexité.

Pour être plus simple, la classification de P. Nédoncelle n'est guère plus exacte, qui divise les arts selon les cinq sens en arts de la vue (architecture, peinture, sculpture), arts de l'ouïe (musique, littérature),

arts tactilo-musculaires (sports et danse) et arts de synthèse visuelle et auditive (théâtre et cinéma), rejetant purement et simplement les facultés gustatives et olfactives au sous-sol, hors du domaine sacré des arts — ce qui se justifie peut-être, mais n'est pas essentiellement justifié.

On pourrait imaginer aussi bien un ordre qui classerait la littérature parmi les arts de l'Espace sous prétexte qu'un roman s'imprime sur des feuilles de papier et qu'un ensemble de feuilles constitue un volume, lequel — comme son nom l'indique — occupe un certain espace.

La classification d'Etienne Souriau, qui est une table de correspondance entre les arts plutôt qu'une classification proprement dite est plus séduisante. Mais c'est une table de référence esthétique fort subtile dont on ne saurait dire qu'elle soit commode ni propre à l'usage courant. Et elle ne laisse pas non plus d'être arbitraire.

Sans doute est-il impossible de ne pas l'être. Mais, arbitraire pour arbitraire, j'estime que la meilleure classification est encore la plus simple, d'autant que ce n'est là qu'un moyen commode d'ordonner et de différencier. A cet égard, le système classique est encore le plus pratique. Nous nous y tiendrons donc.

Arts de l'Espace, donc, et arts du Temps. Et d'autant mieux répartis qu'ils accusent ainsi leur différenciation rythmique : rythme proprement dit, conditionnant la musique, la danse et la prosodie. Proportions, conditionnant l'architecture, la sculpture et la peinture.

La musique, sans doute, suggère quelque espace. L'harmonie, le contrepoint, la fugue, l'entrecroisement ou l'association des motifs perçus dans le même instant créent un « espace musical ». Mais ce n'est jamais qu'une impression, une « idée d'espace » et nul musicologue ne saurait affirmer que la musique « engage » l'espace réel. Il y a une valeur esthétique qui est à considérer mais il n'y a pas extension *dans* l'espace. La musique est donc bien essentiellement un art *de* la durée, l'art de la durée par excellence[1].

L'architecture, de son côté, suppose quelque durée possible. Si je considère un monument — Notre-Dame de Paris, par exemple — et que je me trouve à ce point d'où j'embrasse absolument les proportions qu'elle compose lorsque je la vois de face, il me faut bien me déplacer pour considérer maintenant le portail sud; ce qui suppose une certaine durée. Si je ne cesse cependant de l'observer, mon déplacement va me faire voir tout un ensemble de lignes et de formes qui s'infléchissent au gré du mouvement, et ces arabesques feront partie, à n'en pas douter, des innombrables rapports entre la cathédrale et moi; mais, pour agréables qu'elles soient, elles n'en déformeront par moins l'harmonie des proportions. Cette harmonie je ne la retrouverai qu'à l'endroit précis d'où je pourrai contempler la cathédrale selon un autre ensemble de

[1] Il va sans dire que nous nous en tenons au strict point de vue esthétique. Sur le plan de la réalité *physique* il ne saurait y avoir de production sonore sans un espace susceptible de propager les ondes. On nous excusera de mettre les points sur les *i*.

rapports simples. Autrement dit une œuvre architecturale est faite pour être observée selon divers points de vue, mais *au point fixe* et sous des angles privilégiés. Que le mouvement des lignes, leur harmonie relative au gré de ce mouvement, soit un accident heureux, né du fait des relations spatiales entre le monument et quelque observateur qui se déplace, c'est possible mais nul ne saurait prétendre que ce soit là le but, la finalité de l'architecture envisagée esthétiquement. Et si l'œuvre architecturale défie les siècles, elle ne s'exprime pas *dans* la durée. L'architecture est donc bien, essentiellement, un art *de* l'Espace, l'art de l'Espace par excellence.

Les points de vue privilégiés sous lesquels une statue peut être contemplée sont de toute évidence beaucoup plus nombreux, d'où l'impression que le mouvement autour d'elle est nécessaire. Mais ce mouvement ne fera que circonscrire un ensemble de points fixes très exactement discontinus. A supposer même qu'un mouvement (donc une durée) soit indispensable à l'examen total de l'œuvre, ce n'est que du fait de l'observateur qui ne peut pas se trouver partout à la fois. Mais, pas plus que l'architecture, la sculpture ne s'exprime *dans* la durée. La peinture non plus qui, même lorsqu'elle est narrative, n'intègre qu'une durée toute virtuelle qui porte sur la chose représentée et non sur la représentation.

Il n'y a, en fait, que les arts du spectacle qui exigent l'association de l'espace et du temps. A la danse, à l'art dramatique, il faut un espace pour se produire. Mais au théâtre, l'espace n'est rien de plus qu'un *cadre*; c'est un réceptacle qui contient les mouvements des danseurs ou des comédiens et point du tout un élément compositionnel. Toute pièce de théâtre suppose une certaine *utilisation* de l'espace, des déplacements *dans* l'espace, mais il n'y a jamais intégration des données spatiales dans les structures du drame. Par ailleurs l'organisation de l'espace que toute mise en scène suppose n'est que l'organisation d'un cadre adéquat à l'expression qu'il contient. Nullement celle d'une structure expressive dont dépendrait le sens de l'œuvre, la qualité de la chorégraphie. La mise en scène *ajoute* à l'expression, elle ne la crée pas. Si donc ils ont besoin de l'espace pour se produire, les arts du spectacle (danse, comédie, tragédie) n'en sont pas moins des arts dont les valeurs signifiantes ne sont remarquables que dans la durée.

Tout au contraire — et seul de tous les arts — le cinéma est à la fois un art de l'Espace et un art du Temps. Le drame filmique qui se produit *dans* l'espace (comme le théâtre), se développe *dans* le temps tout en créant sa propre durée (comme le roman). Et de telle sorte qu'il exprime et signifie au moyen de relations temporelles (comme la musique ou la prosodie) et de relations spatiales (comme l'architecture).

L'espace filmique n'est plus un réceptacle; ce n'est plus *un* espace fixe qui enveloppe un ensemble de mouvements déterminés, mais l'Espace, infiniment mobile et variable, qui se compose en une infinité de cadres et de plans, et détermine ou explicite les mouvements qu'il contient en devenant mouvement lui-même. Il est forme structurante autant que forme structurée.

Et le rythme cinématographique n'est pas un rythme temporel ajouté à un rythme spatial, mais un rythme nouveau qui est fonction des coordonnées rythmiques de l'Espace et du Temps. On pourrait dire d'un film que c'est un ensemble de variables géométriques dont la mobilité est organisée selon une composition arithmétique de la durée.

2

Cinéma et création

Par le fait même qu'il s'exprime à la fois dans l'espace et dans le temps, le cinéma s'apparente aux arts qui l'ont précédé. Mais cela n'implique pas qu'il ne puisse valoir sans eux. Il possède des moyens qui lui sont propres et, par là, une qualité spécifique qui lui assure son autonomie. De la liaison des éléments premiers un corps nouveau est né qui les transcende tout comme un corps composé transcende les corps simples dont il est fonction.

Quels sont donc les moyens du cinéma ? en quoi s'apparente-t-il aux autres arts, en quoi leur est-il différent ? c'est ce que le présent ouvrage se propose d'étudier.

Toutefois, ayant posé le cinéma comme art, on a du même coup supposé que tout film est l'œuvre d'un artiste. Le premier point à débattre est donc de savoir qui est cet artiste.

6 *Qui est l'auteur d'un film ?*

Cette question a été souvent discutée mais le problème a toujours été mal posé. En effet, se demander qui est l'auteur d'un film, c'est supposer que tous les films sont réalisés de la même manière, selon des régles ou des méthodes identiques. Ce qui est ignorer, au départ, les conditions matérielles de la production cinématographique.

Dans sa *Psychologie du cinéma* dont on a beaucoup parlé, parce qu'il y exposait en langage clair des choses connues des seuls spécialistes, André Malraux concluait : « Par ailleurs le cinéma est une industrie »...

Ce « par ailleurs » qui rejette avec quelque mépris une réalité aussi fâcheuse qu'évidente est le fait de tous ceux qui pensent que le cinéma est un art et qui ne s'inquiètent ou ne veulent s'inquiéter que des conditions qui le font tel. Si je n'écoutais que mes sentiments, je me défendrais de considérer autre chose que cette valeur qui est en puissance dans le moindre film. Mais, bien que l'industrie et ses impératifs soient le plus souvent contraires aux exigences de l'art, il faut recon-

naître en toute objectivité que, s'il n'était une industrie, le cinéma n'aurait aucune chance d'être un art car il ne serait pas viable.

La production des films met en œuvre de tels moyens qu'aucune fortune n'y suffirait si elle devait être dépensée au seul bénéfice de l'art. La rentabilité seule permet d'assurer la continuité de la production et, par voie de conséquence, tout progrès possible, qu'il soit technique ou artistique, l'un étant souvent fonction de l'autre. Il est à remarquer que le cinéma n'est devenu un art qu'à la faveur — et à la mesure —. de son industrialisation. L'oublier c'est perdre de vue les réalités les plus évidentes. Mais on ne saurait oublier non plus qu'il ne pourrait être une industrie s'il n'était un art — un spectacle d'art, un récit en images animées. Il faut donc que cette industrie soit rationnelle, consciente de ses obligations comme de ses nécessités et qu'elle ne tente point, aveuglée par l'intérêt, d'étouffer ou de paralyser une valeur qui la justifie, si, toutefois, elle doit en freiner parfois les excès.

Le cinéma n'a de raison d'être que dans la mesure où il s'adresse à un vaste public. Les œuvres d'art, dans ces conditions, ne peuvent être qu'exceptionnelles. Leur nombre va croissant en raison de l'évolution des spectateurs, en raison surtout de l'intérêt que le public cultivé prend aujourd'hui pour les choses de l'écran mais elles ne sont encore qu'une infime minorité. Néanmoins la production courante, par le fait justement de cette industrialisation, est arrivée à un niveau de qualité moyenne qui garantit dans une certaine mesure la valeur du spectacle. Si les films médiocres abondent, leur médiocrité est plus souvent du contenu que de la forme et les très mauvais films, c'est-à-dire mal faits, sont de plus en plus rares.

Le cinéma étant industrialisé, tout film est le produit d'un travail collectif; mais, si divers techniciens ont à résoudre des problèmes particuliers, la question d'ensemble est toujours posée par un seul — et qui l'oriente dans la direction qu'il désire lui voir prendre. Dire qu'un film est une œuvre collective, laissant entendre par là que l'auteur est cette collectivité même, est une absurdité. C'est confondre autour et alentour.

Une cathédrale est le produit d'un travail collectif mais ce n'est pas une *œuvre* collective. Elle n'a qu'un seul auteur, celui qui l'a conçue, pensée, ordonnée : l'architecte. Les autres, quel qu'ait été leur talent ou leur degré de collaboration, ne furent que des exécutants. Sans doute le peintre qui a dessiné les vitraux, le sculpteur qui a taillé les statues sont-ils les seuls auteurs de ces vitraux et de ces statues mais, n'étant jamais qu'un ornement dont la situation, les dimensions et les exigences ont été prévues par l'architecte, ces parties s'ajoutent à l'œuvre et ne la constituent pas — du moins pas en tant que structure fondamentale. Elles s'y intègrent, c'est tout.

Bien qu'il lui ait fallu le secours de quelques maçons, le palais de Versailles n'en est pas moins l'œuvre du seul Hardouin-Mansard.

Le film a donc bien un auteur. Reste à savoir lequel.

Dans la plupart des cas — disons 90 pour cent — un film n'est pas *intentionnellement* une œuvre d'art. Si certains créateurs parviennent d'une manière ou d'une autre à s'y exprimer valablement il faut

bien dire, hélas, qu'on ne fait pas un film *pour s'exprimer*. On monte une affaire autour d'un nom, d'un titre — vedette, roman ou pièce de théâtre — de façon à polariser l'intérêt du public autour de quelque chose ou de quelqu'un dont la valeur principale est d'être notablement connu...

7 *La production standard*

Dans ce cas, un producteur achète les droits d'un roman parce qu'il est célèbre, parce que c'est un « best seller » ou, tout simplement, parce qu'il y voit un rôle possible pour une vedette dont le nom assurera, selon toute vraisemblance, le succès populaire du film envisagé.

Une fois la vedette retenue et les capitaux réunis (autant que faire se peut...), le producteur engage un scénariste (lui aussi de préférence connu) qui est chargé d'adapter le roman, c'est-à-dire de transformer en scènes propres à l'expression cinématographique les situations développées sous une forme littéraire. Parfois seul, parfois en collaboration, le scénariste écrit donc une *continuité*, c'est-à-dire une suite de scènes qui ont pour objet de mettre en valeur, de situer dans l'espace et dans le temps les multiples événements qui constituent l'action dramatique, créant de la sorte la charpente, l'ossature du film. S'il n'écrit le dialogue lui-même, son travail passera entre les mains d'un « dialoguiste ». Celui-ci prêtera aux personnages des paroles qui souligneront leur caractère respectif, leur comportement, et qui exprimeront certaines idées que les images, peut-être, ne sauraient signifier. Une fois ce travail accompli, le producteur engagera les « techniciens », c'est-à-dire le metteur en scène (choisi en raison du sujet et des références qu'on lui connaît), le chef opérateur et le décorateur; les uns et les autres accompagnés de leurs assistants.

Dans le meilleur des cas le metteur en scène, reprenant alors le travail du scénariste — avec ou sans lui mais, de préférence, avec — fera ce qu'on appelle le *découpage*. Il divisera la continuité en une suite de séquences et chacune de ces séquences en une suite de plans. Chacun de ces plans comportera, en regard, des indications de cadrage, d'éclairage (soulignant les mouvements de caméra ou les déplacements respectifs des personnages), avec une description détaillée de l'image telle qu'elle devra se présenter à la vue du spectateur une fois le film terminé. Certains plans ou certains ensembles visuels lui paraissant suffisamment expressifs, il supprimera au besoin, ici et là, des dialogues jugés inutiles.

Après quoi, se référant au découpage, le décorateur composera les décors nécessaires, construisant leur « espace » conformément aux exigences du drame et des mouvements qu'il suppose. En de multiples conférences, metteur en scène, décorateur et opérateur mettront au point les problèmes délicats soulevés par les considérations techniques relatives aux moindres détails.

Cela fait, les décors étant meublés par les ensembliers et les accessoiristes, équipés par les électriciens, les acteurs et figurants étant engagés par la régie, on passe à la réalisation.

Tout étant prévu, réglé selon un emploi du temps minutieux, cette phase des opérations n'est plus guère que l'application, la mise en œuvre d'un travail déterminé — comme de la construction d'un immeuble selon les plans de l'architecte. A ceci près toutefois que le « matériel » employé, loin d'avoir l'inertie des matériaux de construction, est un « matériel » vivant, donc incessamment fluctuant. Ce sont principalement les comédiens qu'il faut diriger en vue de certains effets ou de certaines nécessités dramatiques, tâche qui incombe alors essentiellement au metteur en scène, lequel n'a plus, sur le plateau, qu'à ordonner l'exécution du travail conformément aux normes établies. Encore qu'il doive continuellement faire face à des impondérables et être capable d'improviser à partir des données initiales lorsque celles-ci sont contrariées ou mises en échec par des questions d'ordre pratique infiniment variables. La réalité vivante avec laquelle on compose un film est une composante difficile qui ne se soumet qu'aux termes de perpétuels compromis.

Il apparaît donc clairement que, dans ce cas, bien qu'ayant dirigé les comédiens et conçu la structure cinématographique du film, lui ayant imprimé nécessairement son caractère et sa personnalité, le metteur en scène ne peut pas avoir des prétentions d'auteur. Du moins on ne peut pas le considérer comme tel par principe et par définition. La construction dramatique n'est pas de lui, les dialogues non plus. Et la construction dramatique détermine son travail, de quelque nature qu'il soit. Chronologiquement et dramatiquement le travail du scénariste se pose — et s'impose — avant le sien.

Or le scénariste n'a fait, tout comme lui, qu'accomplir un travail de commande. Quelle que soit la personnalité qu'il a pu mettre dans son adaptation ou dans ses dialogues (si tant est qu'il les a écrits) il n'est pas davantage l'« auteur » du film.

On en arriverait donc à penser — comme certains — que l'auteur c'est le producteur...

En fait celui-ci est bien — intentionnellement du moins — le créateur initial, l'instigateur de l'œuvre. Mais il n'a rien créé *par lui-même*. Il a mis en route une opération collective, un film qui lui doit peut-être d'exister mais dont les qualités sont indépendantes de sa personnalité. Le producteur commande, mais il ne crée pas.

Qui donc alors est l'auteur, le créateur *essentiel* ?

La réponse est assez simple : c'est, du scénariste, du metteur en scène ou du dialoguiste, celui dont la personnalité l'emporte; celui qui a su imposer le plus sûrement sa volonté créatrice. Souvent c'est le metteur en scène, en cela qu'étant maître de l'œuvre, il reprend ou peut reprendre, recomposer et ramener à sa vision personnelle le travail de tous ses collaborateurs, quels qu'ils soient. Mais s'il n'est qu'un artisan consciencieux, s'il a limité son travail à la parfaite exécution technique du programme qu'on lui a soumis, alors inévitablement, c'est le scénariste qui l'emporte. Pour un critique averti, la chose est immédiatement sensible. Des films comme *Marty*, comme *Douze hommes en colère*, sont des œuvres de scénaristes. Au contraire, des films comme *Rio Bravo* comme *Sept hommes à abattre*, comme *la Fureur de vivre*, doivent tout à leurs seuls metteurs en scène. Le travail du scénariste y disparaît derrière la personnalité du réalisateur.

Parfois — mais rarement — l'union d'un scénariste et d'un réalisateur est telle, et leur collaboration si intime, qu'ils arrivent à constituer une unité créatrice qui devient alors le seul véritable auteur du film. On citerait les tandem Carné-Prévert, Aurenche-Lara, Feyder-Charles Spaak, encore qu'un film comme *Le jour se lève* doive plus au réalisateur Marcel Carné qu'au dialoguiste Jacques Prévert ou au scénariste Jacques Viot. Mais *les Enfants du Paradis*, par contre, sont de Jacques Prévert bien plus que de Marcel Carné.

Néanmoins il s'agit là d'auteurs au sens exact du mot. Leur entente déborde le problème considéré dans ce paragraphe auquel il faut ajouter les considérations suivantes :

Un film ne coûte cher que parce que les producteurs n'ont pas d'argent. Font-ils un film qui normalement — c'est-à-dire avec de bons comédiens — coûterait un million, ils disposent tout juste — et encore pas toujours — du quart. Avec autant d'aide, cela fait la moitié. Le reste ? Eh bien ce sont des crédits avalisés par les distributeurs auxquels on vend le film *d'avance*. Or le crédit coûte cher. Pour être assurés de la rentabilité du film, les distributeurs imposent des vedettes et les vedettes, sachant qu'on a besoin d'elles, se font payer en conséquence. En conséquence de quoi un film qui serait réalisable avec un million en coûte le double...

Il ne sera possible de faire des films dans des conditions normales, c'est-à-dire *librement*, que lorsque les producteurs disposeront des moyens financiers nécessaires à leur réalisation. Ajoutez à cela tous les impératifs soi-disant « commerciaux » imposés par les distributeurs et vous comprendrez facilement pourquoi, dans l'état actuel des choses, un metteur en scène ne peut pas faire ce qu'il veut. Une fois encore on ne fait pas un film pour faire un film : on monte une *affaire*.

8 *La production standard aux U.S.A.*

Le cas qui vient d'être envisagé n'est guère valable que pour la France et les petits pays producteurs. Même lorsqu'il s'agit d'un film quelconque le metteur en scène, chez nous, garde toujours une marge de création personnelle. Il reste le maître d'œuvre et ne demande au scénariste qu'un travail de dramaturge à partir duquel il construit « son » film.

En Amérique où le cinéma est une industrie organisée, il n'en va pas de même. Dans les normes de la production courante le découpage technique n'est pas du réalisateur mais d'un spécialiste qui est chargé

du « screen-play ». Le plus souvent c'est le scénariste lui-même. Celui-ci n'est plus comme en France un dramaturge ou un dialoguiste qui écrit *pour* le cinéma mais un auteur de films au sens exact du mot, c'est-à-dire un auteur qui fait le découpage de son scénario en même temps qu'il en compose la structure dramatique et la continuité. C'est un créateur rompu à la technique du métier mais que la mise en scène n'intéresse pas (ou pas encore, ou plus...) pour ce qu'elle suppose d'efforts physiques ou de difficultés matérielles.

Il est bien évident que, *dans ce cas*, le metteur en scène qui reçoit (parfois la veille du tournage) un scénario où tout est prévu dans les moindres détails et qui n'a plus qu'à l'exécuter *tel quel* ne saurait être tenu pour un auteur. La mise en scène prend alors son sens véritable qui est d'exécution, de mise en place, tout comme au théâtre. Il n'est question que de diriger des acteurs, de commander à une équipe de techniciens. C'est une tâche ardue, fort souvent délicate, mais qui n'a plus rien à voir avec la création proprement dite. Ou c'est alors la marge de « création » qu'un chef d'orchestre apporte dans la conduite d'une partition.

Il va sans dire que tout est, encore et avant tout, question de personnalité, d'entente entre le scénariste et le réalisateur, d'indifférence ou d'enthousiasme, de participation active ou de plate exécution. Autant de cas où l'influence, le goût, le talent du metteur en scène viendront donner (ou non) au propos initial son relief et sa couleur; car un découpage, même parfait, s'il est bien *l'idée* du film et même l'idée formelle de ce film, n'est jamais qu'un *propos*. Un film n'existe que sur la pellicule.

Pour démontrer la latitude offerte au metteur en scène par cette marge d'interprétation possible allant du scénario à la réalisation, Marcel l'Herbier, dans un article déjà fort ancien, donnait l'exemple suivant :

« S'il (le metteur en scène) se montre impuissant à *inventer*, à sculpter l'image, le mot reste muet, le chiffre, chiffre. Le film ne naît pas. Le fossé reste béant, immense, entre la phrase sur la page et l'image à naître. Qu'on en juge :

N° 375 — *Premier plan :* la jeune femme est étendue sur le lit de camp. Le blizzard qui souffle remue, à travers la toile de la tente, ses cheveux. On la sent très mal... Sa bouche s'entrouvre. De vagues paroles passent ses lèvres. On les entend à peine :

- Je n'ai plus la force...

Au premier plan, à droite, amorce d'un jeune homme qui écoute. Il est en pleurs. Elle murmure :

- Approchez-vous...

Le jeune homme s'approche lentement.

Travelling avant, pour grossir simultanément l'image des deux personnages. Cependant le visage de la jeune femme se contracte de plus en plus. Mais aucun mot ne parvient à sortir des lèvres à peine remuées de la moribonde.

» Certes, il faut être technicien pour mesurer quels vastes problèmes l'énoncé d'un tel plan, en apparence tout simple, va poser au réalisateur. Mais on peut aider quiconque à les apercevoir.

» *A* - Comment régler la mise en film de ces phrases ? Sous quel degré d'incidence la caméra va-t-elle frapper le visage de la jeune femme ? Plongée ? Contre plongée ? Incidence normale ? (L'auteur du film en décidera suivant qu'il veut laisser au spectateur la sensation qu'il domine ce visage, comme le jeune homme le domine; ou que ce visage est déjà plus haut que lui, échappé de lui, réfugié dans quelque espace surnaturel; ou encore que le spectateur se trouve commodément, égoïstement installé au niveau même de cette souffrance, en communion étroite, horizontale avec elle.)

» *B* - De quel foyer sera l'objectif ? (Non seulement tout se déforme d'un court à un long foyer, la bouche s'éloigne ou se rapproche du front. Le décor s'accuse ou s'évanouit. Le jeune homme se matérialise ou se dilue. Mais l'épaisseur de l'atmosphère entre l'objectif et l'objet filmé intervient comme élément décisif et mystérieux que disloquent ou resserrent les particules infimes de l'image.)

» *C* - De quel degré sera la diffusion ? (A quel degré d'agonie l'auteur estime-t-il que se trouve la jeune femme ? A quelle immatérialisation veut-il déjà faire croire ?)

» *D* - Comment cadrer le tableau décrit ? Comment tailler dans la présence physique des sujets l'image qui s'inscrira sur la pellicule ? (Laissera-t-on de la marge, c'est-à-dire la présence attirante du vide, à gauche, en haut, à droite ? Est-ce à côté d'eux, est-ce nulle part que l'on veut laisser voir la veillée funèbre des choses ?)

» *E* - Comment éclairer l'image, la douer d'une vie propre ? (Régler l'intensité d'inscription du visage de la femme par rapport à celui de l'homme, c'est fixer le degré de présence que l'on veut donner à l'un par rapport à l'autre.) Définir l'angle d'éclairement c'est, pour l'auteur du film, faire œuvre de psychologie. Avec cet angle, un monde change. Lumière d'en haut, d'en bas, en contre jour, frisante, limitée aux yeux seuls, exaltant le front, noyant la bouche. Lumière générale rapprochant, confondant les éléments antagonistes du tableau. Lumière localisée et à contre sens sur chacun d'eux, les montrant séparés déjà par la dissidence de la mort.

» *F* - Comment situer, orienter le microphone ? (L'auteur veut-il d'un son direct, d'un son réverbéré légèrement réfléchi, amorti, d'un son mourant, onirique ?)

» Et, au-dessus de ces problèmes aux solutions difficiles, le plus complexe, le plus ardu, le plus décisif :

» *G* - Par quels mots, quels arguments, par quelle voix, quel silence, de quelle âme mettre les interprètes en état d'inspiration, en état de réfléchir le courant dramatique de la scène, de la répandre comme venant d'eux-mêmes, de l'imposer comme une fatalité de leur vie propre ? (Aucun réalisateur ne pourra se dire l'auteur du film s'il ne parvient à commander qu'à l'organisation plastique de l'image. S'il ne sait pas, hypnotiseur infaillible, susciter les drames latents des interprètes,

déchaîner leur psychisme obscur, les faire, du fond de leur conscience lointaine, s'affleurer, s'aligner avec eux-mêmes.)

» Et à côté, en marge de ces tâches, combien d'autres !... »

On pourrait cependant répondre à Marcel l'Herbier que si le metteur en scène doit se poser tant de questions devant le « script » et les interpréter à sa manière avant de les exécuter, c'est que le scénario est insuffisant. La chose est fréquente mais, théoriquement, toutes ces indications — notamment d'angle et de cadrage — doivent être précisées sur le découpage. Ou alors le découpage n'est plus un découpage mais une simple continuité dramatique. Sur le plateau le metteur en scène ne doit pas avoir à se demander sous quel angle il va prendre la scène ni comment il va l'éclairer ou la cadrer, puisque aussi bien, lorsqu'il entre en action, tout cela doit *déjà* avoir été préparé par ses assistants et par son opérateur. Or comment le pourraient-ils si le script ne le dit pas ?

L'exemple, d'ailleurs, est assez mal choisi. Il s'agit de *la Piste du Nord*, film de Jacques Feyder, lui-même auteur du découpage. La question est tout autre. Pour un metteur en scène qui réalise un scénario dont il est l'auteur ou l'adaptateur, le découpage n'est jamais qu'un aide mémoire. Sur le plateau (souvent la veille) il donne à son équipe les instructions nécessaires, mais il n'a pas besoin de s'en donner *à lui-même*. Il sait d'avance ce qu'il veut faire; il a *pensé* son film. Au contraire, lorsqu'un scénariste prépare pour un réalisateur quelconque un scénario quelconque, il est indispensable que toutes les indications soient données et précisées. Faute de quoi — pour les raisons qu'on vient de dire — le metteur en scène *devient* le véritable auteur.

On voit donc, en ce qui concerne la production courante, que la question d'auteur est un cas d'espèce. Mais on peut dire que, d'une façon générale, l'auteur du film est celui qui en a fait le découpage — que ce soit le metteur en scène, ainsi qu'il est d'usage en France,ou le scénariste, comme c'est le cas le plus fréquent aux Etats-Unis.

Quoi qu'il en soit la personnalité la plus marquante l'emportera toujours. C'est cette personnalité qui, dans l'industrialisation américaine, fera distinguer les metteurs en scène de réel talent. Elle leur permettra d'accéder peu à peu à la liberté du choix, de la conception et du traitement cinématographique. A leur tour ils deviendront, s'ils en sont capables, de véritables auteurs. Mais on devine que c'est l'exception.

9 *Artistes et artisans*

On comprend de la sorte pourquoi, s'il est de tous assurément *le plus difficile*, l'art du film est, dans le même temps (toute question d'argent mise à part), le plus facile à aborder; celui par l'intermédiaire duquel il est toujours commode de réaliser une œuvre qui fasse illusion.

Au cinéma, le premier venu peut aisément passer pour un artiste tant les moyens mécaniques dont il dispose opèrent par eux-mêmes et

donnent, sans qu'il en coûte quelque talent, un résultat qui, dans une certaine mesure, est *déjà* œuvre d'art.

S'il est observateur, s'il est perspicace et s'il a un certain sens du cinéma, six mois de travail dans un studio auprès d'un metteur en scène de préférence médiocre — afin d'apprendre surtout *ce qu'il ne faut pas faire* — lui suffiront amplement pour connaître ce qu'on appelle pompeusement le « métier » et être capable de diriger à son tour un grand film.

En effet, la mise en œuvre, les décors, les lumières, la photographie, le jeu des acteurs, tout cela organisé dans une suite quelconque autour d'un sujet même banal, ne peut donner, à moins que l'on y mette beaucoup de mauvaise volonté, un résultat tout à fait indifférent.

Ou bien les acteurs sont d'excellents comédiens (mal dirigés ils connaissent *tout de même* leur métier), ou bien les décors sont intéressants, la photographie remarquable, les réparties amusantes. Etant le fait de techniciens ou d'artistes travaillant chacun dans une spécialité en laquelle ils sont passés maîtres, il est bien rare que la coordination de leurs efforts soit totalement dépourvue d'intérêt. Doués d'un talent certain, en possession d'un métier acquis le plus souvent à la suite de longues études, ces collaborateurs préservent le metteur en scène des fautes qu'il pourrait commettre en des domaines qu'il ignore. Ils mettent ainsi leur savoir à l'actif de « son » œuvre, tant il est vrai que, bien souvent, l'art du metteur en scène consiste à savoir utiliser les compétences. Un film pourrait être fait sans lui qu'il ne s'en trouverait pas plus mal. Ce qui n'empêche point notre metteur en scène de se croire du génie et de s'égaler à Shakespeare avec la modestie qui lui est coutumière...

Dire que le metteur en scène connaît son métier, c'est dire alors qu'il sait comment on effectue une prise de vues, comment on cadre un plan, comment on fait un travelling; toutes choses *pratiques* que le moins sorcier peut apprendre en quelques mois. Toutes choses dont il semble aussi que ce soit l'essentiel, à voir l'intérêt que prennent certaines revues à l'expliquer en long et en large pour initier leurs lecteurs à l'art du film. Un peu comme si, pour faire entendre l'architecture, on commençait par expliquer comment on se sert d'un fil à plomb.

Sans doute la plupart des metteurs en scène ne sont-ils que des maçons. Mais ce métier d'exécutant n'est point du tout l'art du film et, pour un réalisateur digne de ce nom, ce n'est que le moindre aspect de son travail.

Le malentendu vient, à mon sens, de ce que l'on confond le travail du metteur en scène, qui est avant tout *relatif à une esthétique*, avec celui de ses collaborateurs qui sont, eux, des techniciens, dont le travail est relatif à une technique bien plutôt qu'à une esthétique, quoique y participant.

Le réalisateur a-t-il imaginé un travelling ? Ce n'est pas lui qui pousse le chariot. Les techniciens sont là pour ça, qui n'ont pas à se demander *pourquoi* on le fait. Mais lui doit le savoir *absolument*. Or ce *pourquoi* est du ressort de l'esthétique, c'est-à-dire de la théorie pure

et nullement d'un quelconque métier pratique. Le réalisateur le sait d'emblée sans avoir eu besoin d'être assistant pendant dix ans pour l'apprendre. *A condition, bien entendu, d'avoir acquis les connaissances théoriques indispensables.* On peut être chef d'orchestre sans savoir jouer du violon, mais non sans connaître l'harmonie et le contrepoint. Or cette théorie, elle, ne s'apprend pas en quinze jours. Il y faut quelques années...

Ceci dit, n'importe qui peut s'improviser metteur en scène en quelques mois. Il aura toujours l'illusion de diriger un film quand tout l'appareil technique mis en œuvre agira pour lui, quand les techniciens, rompus à la routine du métier, se chargeront d'exécuter ce qu'il croira avoir conçu. Car le film, la plupart du temps, n'est que le résultat d'une participation collective, l'élaboration d'un produit manufacturé qui peut avoir des qualités certaines, au besoin devenir une « œuvre », mais qui ne saurait que difficilement être le témoignage d'un esprit créateur. Il arrive parfois qu'une union harmonieuse, une compréhension mutuelle, parvienne à créer une sorte de personnalité seconde, toute virtuelle, dont on est tout surpris qu'elle se manifeste. Le film y gagne alors une vigueur, un sens, une qualité qui font croire à l'expression d'un artiste, mais la surprise n'est pas moins grande lorsque, contre toute attente, le film suivant, réalisé par la même équipe, ne répond plus à ce qu'on espérait.

Mais si le metteur en scène veut être autre chose qu'un contremaître, s'il veut être un créateur, alors, de tous les métiers d'art, le sien est certainement l'un des plus difficiles qui soient.

En principe, il n'est pas plus difficile de faire un film que d'écrire un roman. Etant donné la perfection des moyens dont on dispose et le savoir des techniciens que l'on dirige, l'exécution serait même, à bien des égards, plus facile. Mais en réalité l'élaboration filmique est beaucoup plus difficile. Tout d'abord parce que si la grammaire et la syntaxe s'enseignent dans les lycées, l'esthétique du cinéma y est encore inconnue. Il suffit au romancier de connaître la langue française alors que le futur cinéaste, fut-il agrégé, ignore tout du langage qu'il doit employer. Les principes de la structure filmique sont aujourd'hui débrouillés mais ils sont encore très rudimentaires. Leur connaissance ne suffit pas pour faire une œuvre. Hormis le talent et les idées qui lui sont indispensables autant qu'au romancier, le cinéaste doit encore avoir un style, c'est-à-dire savoir adapter ses connaissances esthétiques à la réalisation d'une œuvre personnelle et les employer à bon escient; instaurer surtout des règles nouvelles qui ne seront valables peut-être que pour cette œuvre même mais qui lui donneront son caractère original et feront d'elle autre chose que la banale et méthodique application d'un savoir académique. Or si toute œuvre implique ses propres lois, elle doit encore en justifier. Il ne suffit pas de choisir telle forme plutôt que telle autre, il faut savoir pourquoi et le savoir bien.

Si donc un créateur de films veut être un auteur, il ne lui suffit pas de connaître la théorie non plus qu'un ensemble de règles premières qui le guideront dans son travail. Il doit encore connaître la psychologie sous ses entendements multiples : psychologie des caractères pour donner de la vie, de l'authenticité à ses personnages, pour régler leur comportement; psychologie des perceptions pour être en mesure de savoir comment et pourquoi telle forme plutôt que telle autre agira comme il convient sur les spectateurs, rendant efficace un effet déterminé. Bref, ce qui appartient au romancier et qui est du ressort de l'écriture mais que vingt siècles de culture et d'utilisation du langage verbal ont permis de mesurer, de dominer, et qu'il appartient au cinéaste de découvrir, de défricher, ayant en son domaine à éprouver, à jauger toute mesure nouvelle.

Ce qui revient à dire que, depuis l'origine du cinéma, on compterait difficilement plus d'une cinquantaine de cinéastes dont on puisse dire qu'ils sont — ou qu'ils furent — des auteurs, des créateurs, des stylistes dans toute l'acception du mot. Et l'on ne saurait attribuer la création des structures essentielles du langage, la découverte des moyens d'expression filmiques qu'à une dizaine d'entre eux, tout au plus.

On ajouterait volontiers une cinquantaine d'artistes dont les œuvres furent assez personnelles pour qu'ils puissent être considérés eux aussi comme des créateurs. Mais rares furent ceux qui eurent la conscience claire d'un langage dont il convenait d'établir les principes et les lois; qui surent, tout comme Eisenstein, être à la fois de grands créateurs et de grands théoriciens. Nombreux au contraire sont les autres, non dépourvus de talent, qui ignorent résolument tout, sinon d'une syntaxe élémentaire, du moins des conditions profondes de leur art, incapables qu'ils sont de raisonner sur le travail même qu'ils produisent !

On me dira qu'un romancier, un peintre, un poète, ne sont pas nécessairement des théoriciens. Sans doute, mais il n'est pas à ma connaissance un artiste vraiment grand qui ne l'ait été de quelque manière, qui n'ait eu au moins la conscience exacte de ce qu'il faisait et de ce *pourquoi* il le faisait. Car si l'œuvre d'art est fille du hasard comme il arrive parfois, c'est le hasard alors qui est artiste. Le soi disant créateur n'y est pour rien, il n'a rien à y voir. Etre somnambule est une chose, avoir du génie en est une autre...

10 *Auteurs de films*

Ne seraient-ils que vingt ou trente, ce sont tout de même ces créateurs qui nous importent — et eux seuls.

On a dressé un panorama des conditions de la production courante pour montrer — et démontrer — que le metteur en scène ne pouvait pas *toujours* être considéré comme un auteur, n'était pas, par principe et par définition, l'auteur de tout film, contrairement au romancier qui est bien, lui, l'auteur de tout ce qu'il écrit.

Mais que dans les normes de la production standard, foncièrement impersonnelle, l'auteur soit le scénariste, le metteur en scène ou le balayeur du studio, cela n'a, tout bien considéré, aucune espèce d'importance. La question ne se posant qu'au sujet d'une œuvre de nature à

éveiller l'intérêt et la curiosité du public, il n'y a pas à se demander qui « en principe » est ou devrait être l'auteur d'un film, mais à savoir, lorsque c'est une œuvre valable, qui en est le responsable. Ce qui n'est plus qu'une affaire de constat car, lorsqu'un film témoigne d'une esthétique et révèle une personnalité, il n'est pas difficile de remarquer que cette personnalité est *toujours* du réalisateur. Ce qui revient à dire que l'auteur d'un film est celui qui en compose la matière visuelle, la forme — tant il est vrai que les images sont, ici, ce que sont les mots pour un roman, les notes pour une partition. Tant il est évident aussi que, dans ce cas, ayant quelque chose à dire, c'est lui, le réalisateur, qui a choisi son sujet et en a fait l'adaptation. Le producteur s'est contenté de produire.

On objectera qu'un John Ford, un Fritz Lang, un Orson Welles, ne sont pas toujours, sont même rarement les auteurs des sujets qu'ils réalisent. Mais l'auteur ne demande alors à un sujet donné que le motif par lequel et grâce auquel il parvient à signifier des idées qui lui sont chères, les exprimant dans une manière qui n'appartient qu'à lui.

Un film, c'est d'abord un sujet, une intention. Mais un sujet ne vaut que par la forme qui l'exprime. Autrement dit, *un auteur est bien moins celui qui imagine une histoire que celui qui lui donne une forme et un style.* Sans quoi, ni Racine, ni Corneille, ni même Shakespeare, ne sauraient être considérés comme des auteurs.

Or, au cinéma, la forme et le style sont le fait des images, et les images, le fait du réalisateur. Le scénariste ne pourra se croire l'auteur d'un film dont il aura imaginé les situations et les personnages que le jour où il l'aura réalisé lui-même ou en aura surveillé l'exécution de très près.

Il n'est pas difficile de se rendre compte que, dans tous les films de Carl Dreyer, de Sternberg ou de Murnau, de King Vidor, de John Ford ou de Lubitsch, dont les scénaristes furent presque toujours différents, il existe une identité formelle et thématique, reconnaissable à première vue, tandis qu'entre deux scénarios d'un même écrivain réalisés par deux cinéastes différents on chercherait vainement quelque similitude de ton et d'esprit.

Prenons, de Lubitsch, *Trouble in Paradise* et *Sérénade à trois* dont les scénaristes furent respectivement Samson Raphaëlson et Ben Hecht. Ce sont deux sujets de même nature — des comédies satiriques — exploitant des thèmes analogues dans une manière et une forme rigoureusement identiques.

Même chose pour John Ford, dont *la Chevauchée fantastique* (Sc. Dudley Nichols), *la Poursuite infernale* (Sc. Samuel Engel et Winston Miller) et *les Raisins de la colère* (Sc. Nunnally Johnson) attestent d'un même style et de préoccupations de même ordre.

Mais on chercherait vainement quelque analogie entre *le Mouchard*, du même John Ford et *C'est arrivé demain*, de René Clair, tournés l'un et l'autre sur des scénarios de Dudley Nichols. Les auteurs, direz-vous, ce sont Liam O'Flaherty et Lord Dunsany auxquels ont doit le roman et la nouvelle qui ont inspiré ces films; la différence est là

et nullement dans l'adaptation. Soit. Mais, dans ce cas, les réalisateurs ne sont eux-mêmes que des adaptateurs. Or, je les retrouve à chaque image, à chaque plan, à chaque mouvement de caméra. Si le scénariste était réellement la personnalité dominante, c'est la sienne et la sienne seule que je devrais percevoir, reconnaître, comme je reconnais Gounod dans *Faust* et Berlioz dans la *Damnation*. Mais je dis bien Gounod et pas Michel Carré ni Jules Barbier. Le cinéaste, dans un film, s'identifie au compositeur, le scénariste au librettiste. Quant à l'auteur adapté, son œuvre, fut-elle un chef-d'œuvre, n'est jamais qu'un point de départ, un argument revu et reconsidéré sur un autre plan. Ce qui compte à l'opéra, ce n'est pas Goethe, c'est Berlioz. Il en est de même au cinéma. Car une œuvre digne de ce nom, ce n'est pas une histoire valable en soi que l'on pourrait exprimer tout aussi bien d'une façon littéraire, théâtrale ou cinématographique, ce n'est pas un récit qui existerait antérieurement à quelque forme que ce soit et que l'on se chargerait de mettre en mots ou en images, mais un récit qui se construit, s'équilibre et se signifie *à mesure*, en prenant vie et sens non seulement *dans* mais *de par* la forme qui l'exprime.

« Une pièce, dit Malraux, ce sont des gens qui parlent et toute l'action du plus exceptionnel metteur en scène ne tend qu'à suggérer un monde autour de leur discours. »

Or, un film, ce sont des gens qui vivent et qui agissent. L'action du réalisateur consiste à les faire vivre, à les « mettre au monde », à déterminer leurs réactions réciproques et à les situer relativement entre eux. C'est tout un univers de formes et de relations qu'il convient de *créer*, de signifier *par* les images et non point d'illustrer *avec* des images. Il ne s'agit pas de photographier des gens qui parlent.

Aussi bien le métier d'Orson Welles n'est-il en rien assimilable à ceux de Stanislavsky ou de Toscanini. Mis en scène par J.-L. Barrault ou par un quelconque régisseur de province, *Hamlet* sera toujours *Hamlet*. Jouée par l'orchestre philharmonique de Berlin ou par la fanfare de Mézidon, la « cinquième » sera toujours la « cinquième ». Les auteurs restent Beethoven et Shakespeare. Ainsi, écrits avec des images plutôt qu'avec des mots, les films sont-ils *d'*Eisenstein, *de* Chaplin ou *de* Murnau. D'autant qu'un scénario — voire un découpage précis — n'est en rien comparable à un roman, à une pièce de théâtre. La partition non jouée, le roman inédit, la pièce non représentée ont leur existence propre, définitive. Un film non réalisé n'existe pas.

Presque toujours, les cinéastes qui s'affirment dans leurs œuvres sont des metteurs en scène qui se sont faits scénaristes pour les besoins de la cause. Etant seuls capables d'écrire en images, de *voir*, de préciser ce qu'ils imaginent, ils préparent leur continuité (seuls ou en collaboration avec un scénariste *soumis* à leurs directives) à partir de sujets choisis par eux. Obsédés par quelques idées fixes les plus intéressants ont une vision personnelle du monde et des choses. Ils soulignent un aspect moral, social ou philosophique sur lequel leur attention est plus intensément portée. Très peu d'entre eux cependant sont parvenus à créer un « univers ». Pas plus qu'ils n'ont encore créé de personnages au sens

où on l'entend de Rastignac ou de Raskolnikoff. A l'exception, bien entendu, de Chaplin qui domine de très haut le cinéma et dont le « Charlot » n'est même plus un personnage, mais une figure universelle, un mythe. On citerait cependant Stroheim, Griffith, Eisenstein, Murnau, Orson Welles et, sur un plan mineur, René Clair dont les héros, s'ils ne sont que des marionnettes, sont tout de même des « personnages ». Ceux-là ont su créer un « univers »; sans doute parce qu'ils le portaient en eux. Ils ne furent metteurs en scène que pour se traduire, pour exprimer ce qu'ils auraient pu (ou, au contraire, n'auraient pas pu) exprimer dans un langage différent. Ils ont trouvé dans le cinéma la forme adéquate à l'expression de leur drame. Aussi bien sont-ils des auteurs complets.

L'avenir du cinéma — dans la mesure où l'on veut croire que le cinéma est un art — n'est pas entre les mains des metteurs en scène, fussent-ils de grands stylistes comme le sont aujourd'hui les meilleurs d'entre eux, mais entre les mains des *auteurs,* c'est-à-dire de ceux qui ont *d'abord* quelque chose à dire et savent le dire en termes visuels. Depuis longtemps les scénaristes auraient eu gain de cause s'ils savaient écrire en images; mais ils ne savent dire qu'avec des mots. Ils sont semblables à ces débutants qui, apprenant une langue étrangère, doivent traduire mentalement ce qu'ils ont pensé dans la leur. Ils ânonnent, ils balbutient. Un autre doit les traduire en langage clair.

Or, pour un véritable auteur de films il n'y a pas de différence essentielle entre le découpage, la mise en scène et le montage. Ce sont trois phases différentes d'une même opération créatrice; l'une ne se conçoit pas sans l'autre : il est impossible de monter deux plans différents en vue d'un certain effet, s'ils n'ont pas été tournés dans cette intention; et ils n'ont pu l'être si le découpage ne l'a pas prévu.

11 *L'auteur et l'œuvre*

Les cinéastes de quelque valeur se signifient donc dans leurs œuvres et par leurs œuvres. Elles portent l'empreinte de leur caractère, de leur tempérament, tant il est vrai qu'un auteur est toujours à lui-même son sujet. Les uns apportent un message personnel (Bergman, Visconti, Fellini, Bunuel); les autres poursuivent une thématique originale (Bresson, Renoir, Fritz Lang, Sternberg, Dovjenko, John Ford, Donskoï). Ils sont romanciers ou nouvellistes (Stroheim, Orson Welles, Kurosawa, Antonioni), poètes lyriques ou épiques (Chaplin, Flaherty, Murnau, Mizoguchi, Griffith, Eisenstein).

De ce fait, leurs films les moins bons suscitent un intérêt plus grand parfois qu'une réussite accidentelle. La chose est assez normale à condition qu'elle n'en vienne pas à fausser l'esprit critique de ceux qui sont toujours prêts à voir un chef-d'œuvre dans la dernière production du cinéaste qu'ils admirent.

« Il n'y a pas d'œuvre, disait Giraudoux, il n'y a que des auteurs. » Mais cette vérité suppose aussi bien la proposition inverse car, s'il n'est point d'œuvre sans auteur, il n'est d'« auteur » qu'à la mesure des œuvres. Un « auteur » au sens classique du mot, c'est un ensemble d'ouvrages dont la continuité thématique est caractérisée par un style. Dans cet ensemble, il y a nécessairement du meilleur et du pire. La postérité ne retient que les chefs-d'œuvre et, comme elle ne voit plus l'auteur qu'à travers eux, c'est donc par eux seuls qu'il demeure. C'est pourquoi j'inclinerais plus volontiers à dire : « Il n'y a pas d'auteur, il n'y a que des œuvres », ne les considérant que pour ce qu'elles valent. Le génie lui-même a ses faiblesses. Une œuvre n'est pas forcément bonne parce qu'elle est née sous la plume, le pinceau ou la caméra d'un grand artiste. Un barbouillage, fut-il signé Poussin ou Picasso, ne sera jamais qu'un barbouillage. La signature ne me fera pas crier au génie, à l'instar de quelques-uns pour lesquels le dernier film d'un cinéaste devrait *nécessairement* être meilleur que les précédents, « la personnalité d'un artiste ne pouvant que s'enrichir et progresser en vieillissant ».

On ne peut que sourire en lisant des textes dont l'ingénuité participe à la fois de l'auto-suggestion et de la dictature au petit pied. Ainsi : « L'évidence est la marque du génie de Hawks; *Monkey Business* est un film génial et s'impose à l'esprit par l'évidence. Certains cependant s'y refusent, refusent encore de se satisfaire d'affirmations. »

Ai-je besoin de dire que ce genre d'exercice est de ceux qui fleurissent dans les *Cahiers du cinéma* où certains, changeant d'avis selon l'humeur, la couleur du temps et le nom du cinéaste, éprouvent le besoin de jeter la confusion dans les esprits pour le seul plaisir de paraître ou de se faire valoir en jouant du paradoxe ?

Quelques esprits, heureusement mieux formés et mieux informés, s'y produisent également. Mais ce ne sont pas toujours les plus écoutés. Chez nos jeunes turbulents l'amour du cinéma — qu'on ne saurait leur reprocher — est tel qu'il les en aveugle. Mais s'il est vrai que le snobisme est une des béquilles de l'art, cette crise est peut-être salutaire. L'effervescence vaut mieux que l'indifférence et le temps remet les choses en place. André Bazin du moins, qui fut, lui, un grand critique, leur répondait déjà dans ces mêmes cahiers : « Auteur, sans doute, mais *de* quoi ? »

Pour ma part, je ferai mienne cette remarque de Tolstoï que Bazin citait justement en tête de son article : « Goethe ? Shakespeare ? Tout ce qui est signé de leurs noms est censé être bien et on se bat les flancs pour trouver de la beauté dans des choses bêtes, ratées, faussant ainsi le goût général. Tous ces grands talents, les Goethe, les Shakespeare, les Beethoven, les Michel-Ange, créaient, à côté d'œuvres belles, des choses non seulement médiocres, mais tout simplement affreuses. »

On ne saurait prétendre que les cinéastes, fussent-ils Chaplin ou Eisenstein, puissent avoir une infaillibilité artistique d'attribut divin. Si même cela était, « il faudrait bien admettre que celle-ci se rencontre chaque fois avec tout un complexe de circonstances particulières qui

rendent le résultat mille fois plus hasardeux encore au cinéma qu'en peinture ou en littérature. » (Bazin)

Auteurs donc, mais seulement *de* quelque chose, jugés à la mesure de ce qu'ils font. Sans plus.

12 *Cinéma d'aujourd'hui et de demain*

Depuis quelques années, un effort très réel a été tenté en vue de renouveler la production cinématographique. Le Néo-réalisme italien, de nouvelles écoles nées au Japon, en Pologne, le cinéma soviétique, le cinéma suédois, ont donné quelques chefs-d'œuvre. Mais il faut bien avouer qu'en France comme partout ailleurs, l'œuvre sincère, originale, est encore très exceptionnelle.

Après la guerre, on espérait des sujets neufs. Or, nous n'avons qu'une façon nouvelle d'envisager les conventions. La grande audace, semble-t-il, est la franchise sexuelle. Mais là où il faudrait être vrai, on se contente d'être scabreux. On joue le cynisme et la désinvolture. Faut-il s'en réjouir ? On gonfle de prétendues audaces pour éviter d'avoir un jour à en déplorer de véritables. Un cinéma réellement libre est encore impensable. Il s'agit, comme à l'ordinaire, pour ceux qui ont la chance de s'exprimer, de tricher le plus habilement possible. Les uns avec les financiers, les autres avec le public, le plus grand nombre avec eux-mêmes. Le cinéma, c'est encore l'art de mentir. On ne s'attaque pas aux tabous. Ou bien on ruse, ou bien on remplace un conformisme par un autre.

Liée au choix des sujets, il y a la manière de les traiter. Le véritable novateur doit découvrir au fur et à mesure de ses besoins le langage qui lui convient. Or, les films actuels, même audacieux, nous donnent, à de rares exceptions près, l'impression fréquente du déjà-vu. Le style n'est trop souvent que du « plaqué ». On veut s'éloigner du théâtre pour se rapprocher du roman, on veut « déthéâtraliser » le dialogue mais on remplace les mots d'auteur à la Jeanson par de la littérature et pas toujours de la meilleure. Les mots sont différents, ils n'en sont pas plus vrais. Les dialogues « saisis sur le vif » sont rarissimes.

Rien ou à peu près n'a changé des irritantes conventions d'un cinéma qui adore patauger dans le faux réalisme. La jeunesse paysane, la jeunesse ouvrière, la jeunesse estudiantine, cela, bien sûr, n'existe pas. Des étudiants comme ceux des *Cousins* ou des *Tricheurs*, il y en a, c'est évident. En cherchant bien, on en trouverait une bonne centaine du côté d'Auteuil ou de Passy, contre dix mille qui vivent dans des garnis et n'ont pas le loisir d'organiser des surprises-parties dans des studios grands comme des halls de gare. On nous présente quelques spécimens d'une faune exotique proposés comme dans un zoo à l'attention des badauds; assez bizarres pour intéresser, assez antipathiques pour flatter le confort moral des spectateurs. Et l'on revient rapidement aux recettes éprouvées : des personnages faux ou stéréotypés, ou si mal

définis qu'ils échappent à l'analyse; des personnages « en crise », distraits des problèmes concrets.

Or, nous attendons qu'on prenne la réalité contemporaine à bras-le-corps, qu'on fasse un cinéma qui nous concerne, un cinéma de notre temps sur la vie, les rêves, les problèmes des hommes d'aujourd'hui. Le cinéma, pour l'instant, reste un opium. On en a changé la qualité, sans plus.

Le héros du *Dos au mur* est un jeune acteur sans engagement. Mais il habite un luxueux immeuble, possède voiture et tout ce qui s'ensuit.

La jeune fille des *Mauvaises rencontres* est sans travail. Elle n'a pas un sou vaillant, mais elle arrive sur la côte d'azur dans un coupé grand sport. Bien entendu, elle trouve tout de suite un emploi : rien moins que celui de rédactrice en chef de la page de mode d'un grand journal ! Et tellement rémunéré qu'il lui permet tout aussitôt de vivre dans un appartement de milliardaire. Et tout à l'avenant.

Pour écrire un scénario « moderne » on prend des héroïnes de Delly, on les dépouille de leur candeur, on remplace leur naïveté d'oie blanche par une salacité de bon aloi et on leur colle le feu au ventre. Avec ça on croit avoir fait du nouveau, avoir pénétré au sein des profondeurs quand, tout simplement, on a fait du Delly à l'envers.

L'artiste conscient doit respirer l'air du temps et connaître le flux de son époque en la prenant tout à la fois pour référence et pour repoussoir afin de définir sa propre personnalité. Ce qui nous intéresse en art ce n'est pas la similitude mais la différence. Or ceux qui se voudraient révolutionnaires sont bien plutôt des continuateurs que des novateurs, quand ce ne sont pas tout simplement des imitateurs.

Nous attendons un cinéma sincère, neuf, audacieux, en prise directe avec la vie, sans vaine provocation, mais qui osera sortir les films de l'affreuse convention dans laquelle ils s'embourbent. Ce n'est pas avec des décors kilométriques, des milliers de figurants, les éternelles courses de chars ou la bataille des Thermopyles qu'on fera nécessairement une œuvre d'envergure.

Place donc à ceux qui ont quelque chose à dire et qui sont capables de le bien dire.

Ceci dit, notre intention n'étant pas de faire la critique des films, mais d'envisager les conditions d'existence du cinéma et les capacités formelles de ses moyens d'expression, nous passerons aux choses sérieuses après avoir fait cette distinction nécessaire entre un art *possible* et les œuvres qu'il nous propose.

3

Cinéma et langage

Au début de cet ouvrage, nous avons posé le cinéma comme art. C'était peut-être confondre le moyen avec la fin et considérer le but qu'il se propose d'atteindre comme devant l'être nécessairement.

Mais, comme le soulignait Victor Perrot qui fut — dès 1919 — l'un des premiers à voir dans le cinéma une nouvelle écriture, se demander si le cinéma est un art « c'est comme si l'on demandait : Les mots sont-ils un art ? Les couleurs sont-elles un art ? Les notes sont-elles un art ?

» C'est la manière de se servir des mots, des couleurs et des notes, qui constitue l'art d'écrire, l'art de peindre, l'art musical. Il en est de même du cinéma : c'est un moyen et quel moyen ! »

Moyen d'expression donc, avant d'être ou de pouvoir être un art. Mais cela appelle quelques remarques. A savoir qu'un moyen d'expression, si l'on s'en tient au sens restrictif du mot, ne permet de traduire que des sentiments, des émotions : il ne saurait exprimer des idées. Tout au plus est-il capable d'en suggérer quelques-unes à partir des impressions qu'il communique, mais ce sont alors des idées vagues, imprécises, et qui dépendent absolument du caractère de chacun.

La peinture, l'architecture, les arts plastiques, sont des moyens d'expression. La danse et la musique également; à cette différence près, toutefois, qu'elles se développent dans la durée et, de ce fait, supposent une mobilité émotionnelle. Mais, pas plus que les autres, la musique et la danse ne sauraient exprimer des idées.

Un moyen d'expression susceptible d'organiser, de construire et de communiquer des pensées, pouvant développer des idées qui se modifient, se forment et se transforment, devient alors un langage, *est* ce qu'on appelle un langage.

Si la littérature permet d'exprimer des idées autant que des émotions, c'est que poésie et roman sont les formes esthétiques d'un langage qui est le *verbe*.

On remarquera en passant que, dans les « moyens d'expression », on accède à l'idée (vague, imprécise) en passant *d'abord* par l'émotion.

Au contraire, avec le langage, on accède à l'émotion en passant *d'abord* par l'idée.

Ce qui nous amène à définir le cinéma comme étant une forme esthétique (tout comme la littérature), utilisant l'*image* qui est (en elle-même et par elle-même) un *moyen d'expression* dont la suite (c'est-à-dire l'organisation logique et dialectique) est un *langage*.

Dans un article de *l'Ecran français*, Gabriel Audisio s'élevait contre cette conception qui tend à identifier le cinéma au langage : « C'est parler bien imprudemment, disait-il, et qui confondrait langage avec moyen d'expression s'exposerait à de graves mécomptes. »

Pour illustrer son point de vue, notre estimable confrère offrait sans plus tarder un exemple de cette confusion redoutable en donnant l'imprimerie pour un moyen d'expression. Or, malgré *Un coup de dés*, malgré les *Calligrammes* d'Apollinaire et autres essais typographiques, on n'a jamais rien exprimé par l'imprimerie. C'est un moyen de *reproduction*, de diffusion — considérable sans doute — mais *cela* et rien de plus.

Le cinéma aussi est un moyen de reproduction et de diffusion en ce sens qu'il n'est, au premier abord, qu'un ensemble de photographies animées reproduisant des faits réels ou imaginaires.

Mais le cinéma, qui est à l'image ce que la littérature est au verbe, est entendu à la fois comme instrument d'une dialectique particulière, comme l'art d'utiliser cet instrument et comme le moyen d'en diffuser le résultat. Il n'y a malheureusement qu'un seul mot pour signifier ce triple sens.

Il faudrait pouvoir dire l'*image animée*, comme on dit le verbe. Le *fait filmique* — ou l'art cinématographique — comme on dit la *littérature*. Et le *fait cinématographique*, comme on dit *l'imprimerie*.

13 *Coup d'œil sur le langage*

Un langage est un système de signes ou de symboles qui permet de désigner les choses en les nommant, de signifier des idées, de traduire des pensées.

Offrant une représentation symbolique des choses et des rapports perçus dans la réalité immédiate, il permet d'agir sur le monde en modifiant ces rapports dans la représentation que l'on en donne à travers lui.

Tout langage suppose donc à la fois une possibilité dialectique et une construction logique. L'art qui est à partir du langage — comme la littérature — n'est qu'une façon d'utiliser celui-ci en lui imposant des règles formelles, mais tout langage est indépendant des qualités esthétiques qu'on peut lui accorder en vue d'une expression particulière. « Tout langage est né avec l'homme », dit encore Gabriel Audisio qui n'en est pas à une erreur près.

Voyons plutôt quelles sont les différentes formes de langage et suivons à grands traits leur évolution. Commençons par :

1. Le langage phonétique qui, loin de remonter aux origines, n'est que la transmutation relativement récente (30 ou 40.000 ans peut-être) d'un langage primitif — le langage du geste. Il est né de la transformation progressive du geste mimé en un geste sonore ou, pour parler comme Marcel Jousse, en un geste « laryngo-bucal », l'ensemble des gestes ayant fait place à une suite de sons qui ne furent tout d'abord qu'une manière d'accompagnement.

L'homme tentait ainsi de traduire l'émotion ressentie devant tel ou tel objet et s'efforçait de l'évoquer, de le figurer au moyen d'onomatopées ou autres émissions vocales plus ou moins imitatives. Celles-ci, peu à peu, s'identifièrent à lui et arrivèrent à le désigner, puis à le signifier; elles devinrent en quelque sorte l'image sonore de l'objet considéré. Les émissions vocales s'organisant alors en groupes d'images donnèrent naissance à ce que nous appelons aujourd'hui le *verbe* ou la parole et s'élevèrent progressivement de l'objet aux relations entre les objets, de la chose à l'idée, du concret à l'abstrait.

2. Les idéogrammes. — Bien avant l'existence des mots, au lieu de transcrire les phonèmes au moyen de caractères alphabétiques, comme on le fait aujourd'hui, on transcrivait les idées mères au moyen de dessins, de schémas figurant un ou plusieurs objets et certaines relations entre eux. Ces schémas en vinrent à se substituer à ces objets, à signifier ces idées, devenant ainsi une sorte de représentation graphique, une symbolique imagée, *l'écriture idéographique*.

On peut parler d'un *langage* idéographique, l'écriture n'étant jamais que la transcription formelle du langage et le langage étant un moyen de transmettre des idées et pas nécessairement un système propre à l'élocution.

A l'origine, il y avait sans doute quelque corrélation entre les dessins et les sons. La chose représentée laissait supposer une double interprétation, visuelle et sonore, mais, allant de l'objet à l'idée, l'écriture oublia rapidement son équivalent phonétique et se détacha de lui.

Fort complexes et peu maniables, ces dessins, groupés en idéogrammes, constituèrent donc les hiéroglyphes. Mais ces images, tout d'abord figuratives, quoique schématiques, suggérant une action ou relatant des faits importants, se trouvèrent insuffisantes — trop peu nombreuses — pour être en mesure de suivre les modalités de la pensée, pour en signifier les différents aspects en des formes toujours distinctes. Il fallut donc abréger, schématiser de plus en plus, quitter la représentation figurative pour des signes conventionnels, lesquels, par un processus inverse, en vinrent de nouveau à représenter à la fois un son et une idée. Ainsi en fut-il, vraisemblablement, de l'écriture cunéiforme comme il en est du chinois et du japonais dont les signes innombrables en font une écriture savante accessible seulement aux initiés.

Cependant, vers 1.500 avant J.-C., les Phéniciens qui, pour leurs échanges, avaient besoin d'un langage commode, reprirent aux idéogrammes quelques signes essentiels issus de figures représentatives très

anciennes. Se proposant de reconstituer par leur assemblage les éléments primordiaux de la parole, ils inventèrent alors l'alphabet, qui donna naissance à *l'écriture phonétique.*

Les idéogrammes, limités dès lors à la représentation objective des faits plutôt qu'à l'expression des idées, se transmuèrent peu à peu en arts graphiques et le devinrent exclusivement.

3. L'écriture phonétique. — Du Phénicien Cadmus qui l'introduisit en Grèce d'où elle gagna les Romains, l'écriture alphabétique devait se propager rapidement et être adoptée par toutes les langues européennes.

Le *mot,* qui n'est autre que la transcription des phonèmes au moyen de signes alphabétiques, ou lettres, est donc né avec l'écriture proprement dite et ne remonte guère à plus de trois ou quatre mille ans.

Il est à remarquer qu'autrefois le mot n'était pas autre chose que le signe *écrit* d'un phonème ou d'un groupe de phonèmes représentant une même idée ou un même objet. Aujourd'hui, tout au contraire, le phonème n'apparaît plus que comme la *prononciation* de ce signe. Grâce à l'imprimerie et à la diffusion de l'écriture, le mot a pris le pas sur le verbe; le langage écrit ou «parlé » s'est substitué au langage oral.

L'identité entre le mot et la parole n'est, bien entendu, que le fait d'une convention, l'un et l'autre ayant une « réalité physique » totalement différente. L'analogie même entre les phonèmes et les groupes sonores qui les ont fait naître est de plus en plus lointaine. Les onomatopées, les images verbales originales ont été modifiées, malaxées au cours des âges. Des mots nouveaux ont été « fabriqués » à partir de structures anciennes. Le français, l'italien, l'espagnol, fort différents aujourd'hui, ont une même origine latine et le latin lui-même se perd dans un aspect du rameau indo-européen. D'un même mot latin tel que *ratio,* le français a fait *rationnel* et *raisonnable. Auscultare* est devenu *ausculter* et *écouter,* etc.

Les structures du langage demeurent à peu près les mêmes, mais les formes, les langues, les mots, la « matière expressive » évoluent constamment dans la mesure où justement ces langues sont vivantes, sans cesse sollicitées par d'innombrables conditions sociales ou morales. De nos jours, la transformation d'une langue telle que l'anglais en une autre — l'américain — est saisissante. Dans un siècle ou deux, il n'y aura guère plus de rapports entre elles qu'il n'y en a du français au latin.

4. Enfin une autre forme de langage — et d'écriture — est le langage mathématique, tout langage étant expression, traduction de quelque aspect de la pensée. Epousant nécessairement les conditions de cette pensée, tout langage se réfère à la logique et se limite fondamentalement aux données de celle-ci. Ce qui, d'un certain point de vue, en arriverait à dire que la mathématique est le langage par excellence.

Laissant de côté tout substrat, celui-ci ne retient que des équivalences ou des relations de grandeur représentées par des symboles

conventionnels. De beaucoup le plus précis il est le plus récent de tous. Il se développe continuellement et apparaît comme l'expression ultime de la logique pure, bien que les plus récentes tentatives de réduction de l'un à l'autre aient soulevé de nombreuses difficultés. Quoi qu'il en soit et quel que soit l'ordre de priorité ou de complémentarité de la logique et des mathématiques, ce langage n'a, en général, de prise que sur le quantitatif et assez peu sur le qualitatif — du moins en ce que celui-ci a de plus vivant, c'est-à-dire d'irrationnel et d'irréductible.

14 Cinéma et langage

Dans l'écriture idéographique, les idées sont signifiées par les relations entre les cellules d'un même idéogramme. Une même cellule prend des sens différents selon qu'elle se trouve rapportée à telle ou telle autre. Mais les formes sont fixes. Chaque ensemble a un sens précis, univoque; chaque fois que l'on veut signifier une même idée, on a recours au même idéogramme.

Dans une certaine mesure, le cinéma apparaît comme une nouvelle forme de langage idéographique à cette très grande différence près que les symboles figés et conventionnels de celui-ci y sont remplacés par des valeurs symboliques fugitives qui dépendent moins des objets ou des événements représentés que du contexte visuel au milieu duquel on les situe. Lequel contexte, par les relations ou les implications qu'il détermine, charge ces objets ou ces événements d'une signification momentanée.

Les mêmes idées peuvent donc être signifiées de multiples façons, mais aucune d'entre elles ne saurait être signifiée chaque fois par des images identiques. Il n'y a aucun lien, aucun caractère de fixité entre le signifiant et le signifié, faute de quoi celui-là deviendrait vite un signe abstrait dépourvu des qualités vivantes qui lui sont indispensables.

L'idée, dans l'expression filmique, est soumise aux conditions d'une réalité sensible dont elle se sert pour se faire valoir. Elle ne doit jamais nuire au développement logique de cette réalité événementielle et doit au contraire s'identifier à elle en y trouvant sa propre finalité.

On objectera peut-être que le film est une écriture plutôt qu'un langage, l'image filmique n'ayant aucune équivalence phonétique ou devant alors se référer à un mot. L'image d'une chaise, en effet, montre l'objet, mais ne le nomme pas. Elle sollicite le mot « chaise » qui le définit. Mais ce serait donner au langage un sens bien étroit que de le ramener à la seule parole. Il est évident que si l'on entend par langage le seul moyen permettant les échanges de la conversation, le cinéma ne saurait être un langage. On s'exprime avec des images mais on *n'échange pas* des idées par leur intermédiaire (ou alors la conversation serait bien difficile, bien coûteuse et bien longue !...)

Dans ce cas, les mathématiques ne le seraient pas davantage, car je ne sache pas que l'on puisse parler de la pluie et du beau temps en termes algébriques ! Et si le langage était uniquement convenu de

« l'usage de la langue », comment appellerait-on alors cette structure organique qui permet de formuler des idées avec des signes quels qu'ils soient, symboliques ou non, fixes ou fugitifs ?

C'est cette structure et elle seule que je persiste à appeler *langage*, le langage verbal, propre à la conversation, n'en étant qu'une forme particulière, la plus souple et la plus maniable sans doute, mais nullement la plus parfaite. Le « moyen d'expression » ne suppose aucun développement dialectique puisque c'est ce développement même qui est le propre du langage.

Une fois de plus, toute écriture sous-entend nécessairement le langage dont elle est la forme symbolique fixée dans les mots ou dans toute autre représentation. Les images filmiques n'étant pas employées, dans leur finalité expressive, comme une simple reproduction photographique mais comme un moyen de transmettre des idées, il s'agit bien d'un *langage*.

Un langage dans lequel l'image joue le rôle à la fois du *verbe* et du *mot* par sa symbolique, sa logique et ses qualités de signe éventuel. Un langage grâce auquel l'équivalence des données du monde sensible n'est plus obtenue par l'intermédiaire de figures abstraites plus ou moins conventionnelles mais au moyen de la *reproduction du réel concret*.

Ainsi la réalité n'est plus « représentée », signifiée par un substitut symbolique ou par un graphisme quelconque. Elle est *présentée*. Et c'est elle, maintenant, qui sert à signifier. Prise au piège dans une dialectique nouvelle dont elle devient la forme même, elle sert d'élément à sa propre fabulation.

15 Remarques et objections

Hormis les remarques dont on a fait état, certains critiques, quelques psychologues aussi, ont contesté cette notion de langage, mais, je le crains, en fondant leurs objections sur des considérations inexactes ou, du moins, en ramenant les conceptions du langage à des vues singulièrement étroites. Ici, comme en bien des circonstances, chacun ramène aux limites de sa spécialité des concepts plus généraux, refusant parfois de considérer ce qui leur échappe. Il manque souvent aux logiciens d'être psychologues, aux psychologues d'être logiciens, aux linguistes d'être esthéticiens, aux esthéticiens d'être philologues et aux critiques d'être rien de tout cela.

Voyons plutôt ce que dit l'un d'eux. Dans un article de *l'Age nouveau*, Armand Cauliez avance que « si le cinéma est plus qu'un art, il ne saurait être assimilé à un langage ». Pour sa démonstration Cauliez cite un texte de Ch.-P. Bru, à savoir que « le propre d'un signe est d'avoir une signification distincte de ce qu'il est en tant que signe, et indépendante de sa présentation, de telle sorte que la même signification demeure lorsque le signe se présente différemment et qu'elle peut être signifiée par des signes différents. » (*L'Esthétique de l'abstraction*) Mais

ce que Cauliez oublie de dire c'est que l'auteur n'envisage que les signes abstraits de forme fixe et de signification constante.

Il est évident que le cinéma ne saurait être un langage si l'on s'en tient à la définition classique qui veut que le langage n'utilise que des signes de cette sorte. Mais une chose est de se demander s'il entre dans le cadre d'une certaine définition, une autre s'il n'est pas au contraire un langage et si ce n'est pas cette définition qui est insuffisante. Car cette définition classique est celle du langage verbal; c'est une définition linguistique et non une définition « logique ».

Nous savons que l'image filmique n'est pas un signe « en soi ». La signification qu'elle peut avoir change selon qu'elle se présente d'une manière ou d'une autre. Mais, tout comme pour le signe abstrait, la signification filmique est distincte de ce qu'est l'image en tant que signe. Par l'entremise du texte qu'il cite, Cauliez voudrait démontrer le contraire mais il s'appuie sur des exemples qui viennent contredire ses assertions. Il nous dit qu'au cinéma, par exemple, « un cendrier où les mégots s'empilent marque la fuite des heures ». Or cette idée est bien distincte de ce qu'est le cendrier, devenu un signe momentané, mais dont l'objet n'est pas de rivaliser avec les pendules...

« L'art, dit-il encore, est un anti-langage : non seulement, il donne « un sens plus pur aux mots de la tribu », mais il forge des mots *inouïs* qui, repris ailleurs, deviennent des clichés. Le langage, d'ailleurs, est justement fait de clichés : il est univoque. L'art est équivoque. »

Autrement dit le langage ne serait qu'un résidu de l'art. Mais lequel ? L'art du langage... On l'aurait parié !

Cauliez pose la qualité d'une chose avant la chose elle-même et son art ressemble à s'y méprendre au « sourire sans chat » de Lewis Carroll. Dire d'ailleurs que le langage est univoque, c'est prêter aux mots des certitudes qu'ils n'ont pas. S'il s'agissait du langage mathématique, ce serait évident, mais le langage verbal est bien souvent « équivoque » — disons, plus exactement, polysémique.

Comme beaucoup d'autres, Cauliez ne voit de langage qu'à la condition d'une certaine fixité symbolique. Le cinéma serait langage si les images étaient des signes « en soi », si leur caractère de signe était immuable, univoque; ce qui revient à dire à peu près ceci : le cinéma n'est pas un langage parce qu'il n'est pas conforme au langage verbal, parce que l'image ne joue pas dans le film le rôle du mot dans la phrase.

On pose *a priori* le langage verbal comme étant la *forme exclusive* du langage et, du fait que le langage filmique est nécessairement différent, on en conclut qu'il *n'est pas* un langage...

Ayant posé *a priori* la peinture abstraite comme étant la forme même de la peinture, on démontrerait facilement que la peinture figurative n'est pas de la peinture...

Il est évident qu'un film est tout autre chose qu'un système de signes et de symboles. Du moins ne se présente-t-il pas comme étant cela *seulement*. Un film, ce sont *d'abord* des images et des images *de quelque chose*. C'est un système d'images ayant pour objet de décrire, de développer, de narrer un événement ou une suite d'événements quel-

conques. Mais ces images, selon la narration choisie, s'organisent en un système de signes et de symboles; elles deviennent symboles ou peuvent le devenir *de surcroît*. Elles ne sont pas uniquement signe comme les mots, mais d'abord objet, réalité concrète : un objet qui se charge (ou que l'on charge) d'une signification déterminée. C'est en cela que le cinéma est langage; il *devient* langage dans la mesure où il est *d'abord* représentation et à la faveur de cette représentation. C'est, si l'on veut, un langage au second degré. Il ne se donne pas comme une forme abstraite que l'on pourrait augmenter de certaines qualités esthétiques, mais comme cette qualité esthétique même, augmentée des propriétés du langage; bref, comme un tout organique dans lequel art et langage se confondent, l'un étant solidaire de l'autre.

Ce serait, dans un certain sens, l'exemple parfait des théories de Benedetto Croce pour qui esthétique et linguistique sont une seule et même science. « En effet, dit celui-ci, pour que la linguistique fut une science différente de l'esthétique, elle ne devrait pas avoir pour objet l'expression qui est le fait esthétique même : Or il semble superflu de démontrer que le langage est expression (...) Il est toujours possible de réduire les questions scientifiques de la linguistique à leur formule esthétique (...) Philosophie du langage et philosophie de l'art sont la même chose. »

On pourrait démontrer qu'au niveau du langage courant les idées de Croce sont inexactes. En effet l'expression peut être un fait esthétique mais elle n'est pas le fait esthétique même. Si l'on préfère, tout fait esthétique est expression mais toute expression ne relève pas nécessairement de l'esthétique. Lorsque j'écris une lettre à mon percepteur, j'exprime bien quelques idées mais cette lettre n'a aucun caractère esthétique. Si j'écris un poème, au contraire, les idées, les sentiments acquièrent une *valeur*; l'expression y devient le fait esthétique même. Les idées de Croce ne sont vraies qu'*au niveau du poème*; l'œuvre d'art les rend évidentes.

Mais cette distinction ne joue pas pour le langage filmique car celui-ci se situe *toujours* au niveau de l'œuvre d'art. Que cette œuvre soit bonne ou mauvaise ne change rien à la chose; ce n'est pas une question de *qualité* mais de fait. Le langage filmique relève, par principe et par définition, de la création esthétique. Ce n'est pas un langage discursif mais un langage élaboré. Il est lyrique plutôt que rationnel. Le langage du film n'est pas celui de la conversation mais celui du poème ou du roman et les images, quoique ordonnées en vue d'une signification déterminée, doivent laisser une marge d'indétermination à la chose exprimée, laquelle donne à penser plutôt qu'elle ne cerne et ne précise une pensée rationnellement définie.

Mais on comprend mal des définitions de ce genre :

« Qu'est-ce, en effet, qu'un langage ? se demande Marcel Martin, dans *le Langage cinématographique*. On le considère en général comme un *outil* forgé par l'homme pour communiquer avec ses semblables, donc comme un produit de l'art (l'art étant spécifique de l'homme opposé

à la nature), donc comme un art. Or il est facile de montrer que ce point de vue est faux. Si en effet le langage était un art, il aurait fallu qu'il se préexistât à lui-même, car les hommes auraient eu besoin de mots pour se mettre d'accord sur l'invention de la signification du langage même.

» Le langage n'est donc pas un produit de l'art, mais un *produit de la nature*, au même titre que l'homme lui-même. Il est sans doute bon de préciser aussitôt que le langage est un produit *social*. »

Marcel Martin part en guerre, semble-t-il, contre des moulins à vent car, s'il y a un art du langage, personne à ma connaissance n'a jamais prétendu que le langage était un produit de l'art. Ce serait plutôt l'inverse. Mais si le langage est un outil fabriqué par l'homme, on n'en saurait déduire qu'*ars* soit synonyme de *faber* et la conjonction *donc* amène à cet égard une conclusion bien arbitraire... D'autre part, le langage ne saurait être *à la fois* un produit de la nature *et* un produit social, l'un étant à l'exclusion de l'autre. Avancer que c'est un « produit de la nature » me paraît bien illusoire car on ne vient pas au monde avec un langage comme avec des bras et des jambes. Dès qu'il vient au monde l'enfant ne dit pas « bonjour, maman !... » Mais que le langage soit un produit social, c'est l'évidence même et cette seule proposition suffit à éliminer la précédente.

Je dois à la vérité de dire que Marcel Martin corrige lui-même ses approximations hasardeuses en disant par la suite : « Le langage n'a donc pas été créé consciemment comme un système de symboles, il est né par abstraction progressive à partir du comportement animal instinctif d'ordre vocal et gestuel et sous l'empire du besoin de relations inter-individuelles. » Mais il ajoute (pourquoi ?) : « Il serait donc vain, me semble-t-il, de chercher qui a préexisté à l'autre : l'homme ou la société humaine. » On retrouve là l'opposition de Tarde et de Durkheim en une question du genre : savoir qui a préexisté de l'animal ou de l'animalïté... Il me semble qu'il ne puisse y avoir d'animalïté sans animaux ni de société humaine sans hommes. La société pose l'homme comme existant *a priori* et, quoi qu'en pense Durkheim, l'homme a nécessairement préexisté à la société dans l'ordre historique des choses. Préexistence fort courte sans doute car, dès que deux hommes se sont rencontrés et ont décidé d'unir leurs efforts, il y a eu société. Mais revenons-en au langage.

G. Cohen-Séat, dont les objections ont tout de même plus de poids, constate que « les verbes et les substantifs ne relèvent que des langues verbales précisément, qui sont des procédés, mais des procédés partiels, de la fonction du langage. » On ne saurait contester cette évidence. Mais il ajoute : « Pour cette part même de l'expression cinématographique qui se peut assimiler à une logique verbale, on doit répéter obstinément que l'analogie ne suffit pas. Quel alphabet du langage faudrait-il lancer en l'air pour voir retomber à la fois l'Iliade en Grèce et Shakespeare à l'autre bout du monde ? C'est bien moins la forme et l'architecture du langage qui nous importent que toute l'épaisseur sémantique des symboles et de leur stylisation. »

Que l'analogie ne suffise pas, c'est certain. Mais pourquoi, dans ce cas, vouloir *assimiler* la logique filmique à la logique verbale ? Leurs termes supposent une organisation *différente* puisqu'ils sont eux-mêmes différents. Et s'il est vrai que ce qui compte *en tant qu'expression* ce sont les symboles et la sémantique, ce qui caractérise le langage n'en est pas moins la structure dialectique et non la manière de produire les symboles.

Mais Cohen-Séat, lui aussi, est obsédé par l'idée de démontrer que le langage filmique ne saurait être un langage s'il ne s'identifie au langage verbal.

« Ne devrait-on pas, dit-il dans *le Discours filmique*, confier aux études comparatives le parallèle que l'on peut imaginer entre le discours verbal et son homologue filmique ? Recherche d'une superposition, comme on ferait en géométrie de deux triangles pour démontrer qu'ils sont égaux ? »

C'est un dialogue de sourds. D'un côté on avance que deux figures sont des triangles; de l'autre, on prétend qu'ils doivent être égaux, sauf que l'un d'eux ne soit pas un triangle. Or, que l'un soit isocèle et l'autre équilatéral, ne les empêche pas d'être *également* des triangles... C'est tout ce qu'on veut dire en affirmant que le cinéma est un langage. Mais suivons plutôt la pensée de notre auteur. Je citerai les passages essentiels de son étude et me contenterai de noter, entre les paragraphes, les observations que me suggèrent ses propos. Il poursuit :

« Ne doit-on pas vérifier d'abord, dans la parenté évidente du verbal et du filmique, que les liens étroits qui nous frappent à première vue ne sont pas infiniment débordés par des différences essentielles ou des oppositions profondes. »

Le contraire serait étonnant...

« Mais à l'expression, extérieurement, de la pensée, avec son développement, par une suite de mots et de propositions qui s'enchaînent, correspond intérieurement, le *discours* « passage de l'esprit qui pense, d'un jugement à un autre jugement, suivant un ordre, soit celui de la conséquence, soit quelqu'autre », pour reprendre la formule de Leibniz.

» Bornons-nous, pour l'instant, à examiner l'idée que le film peut être traité comme un langage... Nous allons nous assurer, — avec soin car l'affaire est d'importance, — que le film, par essence, n'est pas, ne peut pas être ni devenir un *langage*. Nous nous assurerons ensuite que, dans l'étude de la communication filmique, l'élimination de l'idée de langage n'entraîne pas celle de discours. »

La clef du problème est là. Tout se limite à ceci : affirmer que le cinéma est bien un *discours* mais qu'il ne saurait être un *langage* parce que ses formes dialectiques ne se moulent pas sur le « verbal »...

Il s'agit — comme presque toujours — d'une querelle de mots plutôt que d'une querelle d'idées. Etrange confusion ! M. Cohen-Séat appelle *discours* ce que j'appelle *langage*, réservant, moi, le terme de discours à la fonction verbale et à son organisation syntaxique. En conséquence de quoi je suis contraint d'affirmer à mon tour que, pour cette raison même, il ne saurait y avoir de discours filmique !

On me dira : Leibniz... En effet, la définition qu'il donne du *discours* est bien celle des fonctions du langage. Mais il le nomme « discours » parce qu'il se fonde sur le langage verbal, et il ne se fonde sur le langage verbal que parce qu'à son époque, il n'y avait pas d'autre façon concevable de communiquer des idées. Mais vouloir définir le langage filmique en se référant à Leibniz, c'est vouloir définir l'atomistique en se référant à Démocrite.

La suite nous renseignera davantage sur cette confrontation constante du filmique au verbal :

« Tenons-nous donc aux éléments de la définition *reçue* (c'est moi qui souligne) : signes, système, échanges. Les images filmiques ne sont pas des signes, et moins encore « convenus ». Elles se présentent, par nature, tout à l'opposé d'*un* système, et on ne conçoit pas qu'il puisse en être autrement. »

C'est l'évidence même. Mais cela ne prouve qu'une chose : que le langage filmique est *autre* que le langage verbal. Qui donc a jamais dit le contraire ?

« Enfin il est contraire à la raison de penser que tous ceux qui reçoivent, ou plutôt *subissent* la communication filmique, puissent en faire un quelconque échange conversé. »

Parbleu !... Mais on a déjà répondu à cette objection.

« L'opposition est assez parfaite, entre la définition et l'objet à définir. »

C'est-à-dire qu'on donne une définition *a priori* (une définition *reçue)* dans laquelle on s'évertue à faire entrer l'objet à définir. Comme il n'y entre pas, on le rejette...

« De ce point de vue, dans le cadre par exemple des questions que nous venons d'évoquer, peut-on considérer l'expression verbale des choses et leur présentation filmique comme des réalités parallèles *assimilables entre elles par des séries méthodiques de rapports ?* »

Assurément non.

« La difficulté primordiale réside dans le choix du principe d'assimilation; cette difficulté n'est-elle pas insurmontable ? »

Comme M. Cohen-Séat recherche le principe d'assimilation *uniquement* dans des confrontations linguistiques, étymologiques et grammaticales, la difficulté est effectivement insurmontable...

« L'esprit, à partir du mot, suivant le sens du vocabulaire qu'il en possède ou qu'un lexique pourra lui révéler, *explore* cette épaisseur sémantique, à la recherche d'une acception qui lui convienne. Au contraire, en présence de l'image filmique, c'est le syncrétisme d'une signification toute donnée, c'est l'image elle-même qui occupe l'esprit d'emblée. A partir de cette connaissance directement *engendrée*, l'esprit sera libre de lui forger une valeur « sémantique » en direction du langage verbal, libre aussi de ne pas s'en soucier. »

Nous examinerons cette question plus loin. Mais pourquoi « en direction du langage verbal » ?

Il est évident que ce qui est vu, compris, entendu par l'image est traduit ensuite par des mots puisque, si nous parlons, nous nous expri-

mons verbalement. Mais l'entendement immédiat résulte des structures visuelles dont l'effet ne porte pas « en direction du langage verbal » mais en simple direction du jugement.

« Peu de doutes sur ce point. Le cinéma est un art. Précisément parce qu'il n'est pas un langage, par là même où il s'oppose au langage. Rien ne manque en effet, pour statuer que ni le film, ni l'art, ne supportent d'être traités à coups de syntaxe et d'outils grammaticaux. »

Curieuse conception que d'opposer ainsi l'art au langage ! Un poème non plus ne supporte pas d'être traité à coups de syntaxe et d'outils grammaticaux. Or n'est-ce pas un langage, ou cesse-t-il de l'être aussitôt ? Ne serait-il point art du fait qu'il est langage ? Ou ne serait-il plus langage parce qu'il est œuvre d'art ?

La qualité poétique du *Bateau ivre* est indépendante de toute grammaire, mais le poème lui-même ne l'est point, dont la structure verbale se réfère aux mêmes impératifs que la plus quelconque des proses. Que l'art soit *au-delà* du langage n'implique pas qu'il soit *en dehors*, mais *à partir*... Il ne se fonde que sur lui.

« Lorsque la conjonction (puis, donc, parce que) est proposée *dans l'intervalle des images*, elle le doit à une intervention extérieure à l'œuvre, rajoutée, et de caractère anesthétique. »

Absolument pas. Toute relation qui, dans un film, pourrait être rapportée de quelque manière à ce qui est conjonction dans la syntaxe verbale est déterminée, à l'intérieur de l'œuvre, par implication logique du fait de l'organisation des structures. (A moins qu'elle ne soit impliquée par le dialogue qui, tout de même, fait partie intégrante de l'œuvre. Mais ceci échappe aux conditions énoncées.)

M. Cohen-Séat semblait partir en guerre contre les analogies et l'on ne voit chez lui que des recherches analogiques, des rapprochements, des comparaisons avec des formes linguistiques qui, naturellement, se rebellent et se refusent. Puis il conclut :

« Ces problèmes, s'ils doivent un jour être résolus, ne le seront pas au moyen de vagues analogies grammaticales. »

On ne saurait mieux dire...

A la suite de cette étude, M. Henri Wallon a publié quelques remarques. Il dit notamment :

« Nous ne pouvons dire *a priori* que le cinéma est un langage ou qu'il est un art. Ce serait lui donner *a priori* les limites qu'impliquent nos définitions actuelles du langage et de l'art. Il appartient à l'expérience de montrer s'il est art ou langage et en quel sens. Il est probable que si la réponse était positive, ce serait à condition d'étendre et de diversifier notre conception du langage et de l'art. »

N'est-ce pas justement par là qu'il fallait commencer ?... Quant à dire s'il est art *ou* langage, pourquoi cette différenciation ? Pourquoi ne serait-il que l'un *ou* l'autre ? Je maintiens que le film, tout comme le poème ou le roman, est *à la fois* art et langage.

M. Wallon dit encore : « Il (le cinéma) a une substance et des moyens qui lui sont propres : il est image, mouvement et changement.

Une première série de problèmes se pose donc : sous ces trois aspects, quels sont ses rapports avec la réalité dont nous postulons qu'il est la réplique exacte ? »

Ce sera là l'un des objets de notre étude.

Tout de même, le caractère essentiel du cinéma est d'être *image*. Une suite d'images *animées*, bien sûr. Dans ses structures le film est mouvement et changement : changement des plans, des séquences, des points de vue. Mouvement suggéré intellectuellement (par exemple entre plusieurs actions situées en des lieux différents). Mais on conviendra qu'il est surtout *représentation* du mouvement, ce qu'il ne saurait être s'il n'était lui-même en mouvement, mais qui fait cependant qu'il est image *avant tout*.

S'il est normal que la linguistique ne se soit souciée que du langage verbal, peut-être est-il temps d'essayer de donner une définition du langage « en soi » car *il n'y a aucun rapport entre le filmique et le verbal si ce n'est justement qu'ils sont langage l'un et l'autre. On cherche des analogies syntaxiques là où il n'y en a aucune. L'identité n'est pas dans les formes mais dans les structures.* Et il est temps que la définition linguistique, trop exclusive, le cède à une définition logique de caractère plus général :

Etant une manière de traduire les modalités de la pensée, tout langage se réfère nécessairement aux structures mentales qui les organisent, c'est-à-dire aux opérations de l'esprit qui consistent à concevoir, à juger, à raisonner, à ordonner, selon des relations d'analogie, de conséquence ou de causalité.

On peut dire, de la sorte, qu'un langage est un moyen d'expression dont le caractère dynamique suppose le développement temporel d'un système *quelconque* de signes, d'images ou de sons[1], l'organisation dialectique de ce système ayant pour objet d'exprimer ou de signifier des idées, des émotions ou des sentiments compris dans une pensée mouvante dont ils constituent les modalités effectives.

Le langage suppose ainsi des systèmes différents ayant chacun une symbolique appropriée *mais tous se référant à l'idéation* dont ils ne sont que l'expression formelle sous quelque forme que ce soit. Ainsi langage verbal et langage filmique s'expriment-ils en utilisant des éléments *différents* selon des systèmes organiques *différents*.

16 *D'un certain "pré-cinéma"*

« Mais, se demande Henri Agel, le langage du film est-il spécifique ou n'est-il qu'une séduisante totalisation de procédés tirés des autres moyens d'expression ? »

Autrement dit, ne retrouve-t-on pas, dans la manière d'organiser les images, des modes d'expression ou des procédés qui viendraient tout

[1] De gestes au besoin, tel le langage des sourds-muets.

droit de la littérature, c'est-à-dire qui seraient la transposition visuelle de certaines figures de style ?

Il faut s'y résoudre : on les retrouve à peu près toutes.

L'ellipse, la syllepse, la répétition, l'opposition y sont employées constamment. La litote est peu fréquente mais elle existe. Et l'antithèse, la périphrase, l'hyperbole, l'énumération, la gradation, la suspension... Quant à la métaphore et la synecdoque, elles sont monnaie courante.

Nous les examinerons en considérant ultérieurement les genres et les styles. Je dirai simplement qu'à l'exception des figures de construction comme l'ellipse, ces figures de style ont au cinéma — du fait des formes différentes qu'elles y prennent — un sens assez différent de celui qu'elles ont en littérature. Il y a peu de rapports entre une synecdoque filmique et une synecdoque littéraire, entre une métaphore visuelle et une métaphore verbale, si ce n'est qu'elles sont l'une et l'autre synecdoque et métaphore, c'est-à-dire une certaine manière d'accorder ou de présenter des idées. Mais leurs effets sont autres.

Que des critiques, des pédagogues s'étonnent ou s'émerveillent de rencontrer de telles similitudes n'est pas, pour moi, le moindre sujet d'étonnement car, en fait, ces figures ne sont pas une fonction du langage. Elles ne lui appartiennent pas « en propre ». Elles ne sont que le décalque des structures de la pensée et ne sont littéraires que parce que le langage verbal était jusqu'à présent — depuis des millénaires — le seul moyen capable de les traduire ou de les appliquer.

Erreur, dira-t-on, ces formes de pensée ne sont telles que parce que le langage a permis de les formuler de la sorte. Elles n'existeraient pas sans lui.

Il est bien vrai que le langage a donné à la pensée un moule; qu'il a, de par ses structures mêmes, suscité certaines manières de concevoir ou, plus exactement, qu'il a exercé la pensée à se produire à travers les formes qu'il lui offrait. Mais d'où viendraient ces formes si ce n'est de la pensée elle-même qui cherchait à s'organiser dans le verbe ? Nul ne songe à contester l'influence du langage sur la pensée ni le rôle considérable qu'il a joué dans son expression. Sans lui elle serait restée primitive, rugueuse et sans souplesse. Mais ce qui était primitif, ce sont les formes et non les *intentions*. La pensée des premières civilisations n'était simpliste que par la faute des moyens au travers desquels elle se produisait.

Remontons à la lointaine Egypte. Lorsqu'il s'agissait d'exprimer une idée abstraite, la figuration imitative présentait de grosses difficultés et l'artiste était arrêté par la complication du dessin. Il eut donc assez vite recours aux « figures complexes » et employa ce qu'on devait appeler par la suite la synecdoque, la métaphore, la métonymie. Il montra la partie pour le tout : la branche de bois pour l'arbre, la boucle de cheveux pour la chevelure. Il retraça l'effet pour la cause ou la cause pour l'effet; l'instrument pour le travail accompli : l'étoile signifiait la nuit; le noyau, la culture des champs; l'idée de massacre était figurée par un bras armé d'une massue. Il demanda enfin le symbolisme au

dessin, celui-ci n'ayant plus que des liens fictifs avec le mot qu'il synthétisait : l'épervier devint l'emblême du soleil levant; deux doigts celui de la justice; le vautour, celui de la maternité. Ainsi les idéogrammes composés se constituèrent. Après quelques siècles, cette écriture exprima des sens figurés avec autant de facilité qu'elle avait su exprimer des sens réels.

Puis, à chaque symbole qui ne supposait aucune lecture effective, s'adaptèrent les sons du langage usuel nommant la chose symbolisée, le tout constituant un ensemble à la fois représentatif et phonétique. En assemblant des signes divers on forma des phrases dont les lettres, n'ayant plus rien de commun avec leur origine, devinrent de simples syllabiques sans idéographisme. Si les besoins de l'élocution l'exigeaient, l'idéogramme abandonnait sa personnalité pour ne plus jouer que le rôle d'une simple consonne suivie ou précédée d'une voyelle. Le lecteur était fixé sur le sens de la phrase par des déterminatifs placés à la fin des mots auxquels ils se rapportaient.

Avec un semblable système, nombre de mots ne pouvaient être interprétés clairement que si certains signes complémentaires en précisaient le sens. Le mot chaise, *as* s'écrivait de deux manières différentes : une chaise seule précédée des lettres *a* et *s* (dont les signes étaient tout autres) lorsqu'on désignait un siège. Le même dessin signifiait le nom de la déesse Isis lorsqu'il était suivi de la lettre *t*, désinence du féminin, de l'œuf, symbole de la déesse, et de la silhouette de cette dernière. Etc.

Nous avons vu comment l'écriture idéographique le céda peu à peu à l'écriture alphabétique. Ce que nous devons retenir c'est que les moyens d'expression antérieurs au langage grammatical possédaient des structures propres à traduire les « figures mentales » établies par l'idéation.

Que le langage ait donné à ces structures une souplesse alors insoupçonnée et qu'il ait permis de préciser la pensée en précisant l'expression, cela ne fait aucun doute. Mais s'il a perfectionné les formes expressives, il n'a pas *créé* les modes d'idéation propres à la pensée elle-même.

Si donc les procédés utilisés par le cinéma ont pour objet de traduire cette idéation en termes filmiques, ils le doivent aux « figures de pensée » et non aux figures littéraires qui n'en sont que l'application verbale. Il est normal que, du cinéma à la littérature, ces « figures de pensée » se retrouvent sous des formes différentes.

On ne peut pas ignorer que le langage a forgé la mentalité humaine, que c'est par lui et avec lui que nous pensons. En conséquence de quoi on peut soutenir que les caractères originaux de l'expression filmique découlent des modes d'idéation auxquels le langage nous a habitués, mais c'est parler improprement que de dire que ces caractères ne sont que la transposition de certaines structures dont l'origine serait uniquement littéraire.

Le premier metteur en scène qui créa une métaphore visuelle — vraisemblablement Griffith — ne s'est pas demandé de quelle manière il lui fallait assembler ses images pour faire ce qui serait l'équivalent

d'une métaphore mais, ayant à exprimer quelque chose d'une certaine façon, il a construit son film en conséquence; il a assemblé intuitivement certaines images, composé certains rapports et, cela étant, il fut remarquable que c'était une métaphore.

Il en fut de même de tous les procédés cinématographiques.

C'est pourquoi il me paraît assez vain, sinon un peu puéril, de vouloir chercher dans les arts et les modes d'expression du passé certaines formes ou certaines manières qui préludent à l'expression filmique.

De tous temps on a pensé et cherché à exprimer cette pensée. De tous temps aussi on a cherché à exprimer le mouvement, tantôt le signifiant en des formes picturales, tantôt le décrivant au moyen du verbe en imprimant à celui-ci un mouvement né du rythme et des cadences qu'on lui imposait. La belle affaire alors de découvrir certains aspects du mouvement, tels que ceux rendus aujourd'hui par le cinéma, dans les chefs-d'œuvre de la littérature !

On y voit des travellings, des panoramiques, des gros plans, des enchaînés, quand on remarque tout simplement l'expression des mêmes formes de pensée, des mêmes liaisons rythmiques, des mêmes continuités descriptives selon des moyens différents; des moyens qui essayaient de rendre par quelques détours ce que le cinéma obtient directement. Y a-t-il de quoi s'en étonner ?

Que la première phrase de *Salammbô* : « C'était à Mégara, faubourg de Carthage, dans les jardins d'Amilcar »... s'étale comme un long travelling augmenté d'une sorte de panoramique descriptif, voilà qui ne saurait échapper à personne. Mais cela ne tient qu'à la nécessité prosodique de la phrase, laquelle découvre un univers et nous y introduit avec la souplesse alanguie d'un mouvement qui se moule à la nonchalance du climat, des mœurs et du spectacle, c'est-à-dire de tout ce à quoi elle sert d'introduction. Mouvement « étalé » qui suggère l'idée d'un travelling et qu'un travelling seul saurait rendre convenablement, mais qui ne suggère cette idée que parce que le cinéma existe et qui ne prélude en rien à cette existence même.

On lit dans Proust : « D'abord, au fur et à mesure que ma bouche commençait à s'approcher des joues que mes regards lui avaient proposé d'embrasser, ceux-ci se déplaçant virent des joues nouvelles, le cou aperçu plus près et comme à la loupe montra dans ses gros grains une robustesse qui modifia le caractère de la figure. »

N'est-ce pas l'équivalent d'une avancée en gros plan dans une prise de vues subjective ? Avancée dont le mouvement et l'effet de grossissement modifient au fur et à mesure la perception de l'objet considéré ? Certes ! Mais s'il a fallu attendre Proust pour que ces impressions soient traduites en littérature et le cinéma pour en avoir pleinement conscience, je ne pense pas que les amoureux aient attendu après l'un ou l'autre pour s'approcher d'un visage convoité et en ressentir quelque émotion...

Que le cinéma ait apporté une solution effective à la reproduction du mouvement, c'est évident, mais l'art a toujours tenté de le traduire

de quelque manière. On ne saurait donc trouver trace de pré-cinéma dans le simple fait de cette expression, mais l'expression de quelque chose que seul le cinéma a pu rendre parfaitement. Ce qui est un tout autre problème...

Et n'oublions pas de souligner cette différence capitale : à savoir que si l'art traduit le mouvement, il le *signifie* plutôt qu'il ne l'exprime. Et il ne le signifie que parce que, justement, il ne le possède pas. Le cinéma, tout au contraire, ne le signifie pas : il le *représente*. S'il signifie, c'est *avec* le mouvement, *au moyen* du mouvement. Là où celui-ci était une fin ce n'est pour lui qu'un commencement.

Découvrir donc des analogies évidentes, des procédés qui dans le langage cinématographique correspondant à diverses catégories de plans, d'angles de prises de vues; à des alternances de plans généraux et de gros plans; à des champs et contre-champs; à des panoramiques, à des travellings, à des plongées et contre plongées; à des effets de montage ou à toute autre forme caractéristique, dans les œuvres de Virgile, Homère, Tite-Live, Racine, Victor Hugo, Byron, Shelley, Dickens Coleridge ou Pouchkine comme l'ont fait des auteurs tels que Paul Léglise, Etienne Fuzellier ou Henri Agel est sans intérêt du point de vue filmique et ne mène à rien qui puisse enrichir la connaissance du cinéma par la découverte de quelque expression que l'on qualifierait abusivement de pré-cinématographique.

C'est un peu comme si, tout d'un coup, on s'avisait que l'homme marche, qu'en marchant il préludait au travelling, ou qu'ayant la faculté de tourner la tête à droite ou à gauche ce simple geste annonçait le panoramique !

Le cinéma se propose de traduire certains aspects du monde réel, certains mouvements de la pensée, ou encore de créer un univers mythique. Il est donc normal qu'il se rencontre sur ce point et présente quelque analogie avec les arts antérieurs qui poursuivaient des buts analogues.

Comme les moyens sont autres, les résultats sont différents. Mais la pensée est la même.

Du point de vue pédagogique, toutefois, on ne saurait trop encourager des entreprises comme celles auxquelles nous venons de faire allusion. Car elles renouvellent entièrement les méthodes d'analyse littéraire et permettent de saisir les œuvres dans leur intelligence créatrice là où l'on se contentait d'en raboter les mots, d'en mesurer la syntaxe ou les accords grammaticaux. Mais, comme le dit Henri Agel, « il faut éviter soigneusement que le cinéma recouvre la littérature; c'est au contraire dans le rapport des deux arts ordonnés à un système global que réside l'intérêt et la fécondité de cette méthode ». C'est alors un problème littéraire fondé sur le cinéma, le prenant comme moyen d'investigation, mais plus du tout un problème filmique.

4

Le mot et l'image

17 *La pensée et le langage*

Toute pensée se forme dans la mesure où elle se formule. Comme le langage est l'expression la plus directe de la pensée, on peut dire que celle-ci se forme généralement dans les mots. Mais le langage est une réaction objective dont la nature ne diffère pas essentiellement de la plupart des réactions qui constituent le comportement humain et auxquelles il peut se substituer. La pensée informulée, réduite à des états de conscience, est à la fois antérieure et extérieure au langage et peut se traduire — à tout le moins se manifester — d'une autre manière. Le langage primitif, nous l'avons vu, était une façon de traduire les états de conscience ou les attitudes mentales par des réactions purement physiques.

Quoi qu'il en soit, la pensée se fonde sur des concepts et des jugements. Mais ces jugements ne sont que le résultat intellectualisé d'un ensemble de réactions élémentaires parmi lesquelles il semble que les réflexes conditionnés jouent un rôle considérable.

Que les principes associationnistes de la psychologie classique se soient montrés insuffisants à expliquer certains états de conscience et notamment les phénomènes de la perception, qu'ils soient largement dépassés aujourd'hui, ne permet pas d'en déduire que les associations ne jouent aucun rôle dans la vie psychique. Il semble au contraire — selon Henri Delacroix — que le fonctionnement spontané de la pensée ne le doive qu'aux associations; particulièrement aux associations systématiques qui interviennent dans les réflexes conditionnés et que l'on peut considérer comme des jugements élémentaires, non verbaux, non différenciés. « La constitution même du réflexe conditionné, dit-il, requiert une synthèse préalable, une appréhension synthétique d'expérience. » « Notre organisme, remarquait déjà Ruyssen en 1904, classe nos manières d'agir avant que notre esprit ne classe les choses et c'est à travers notre activité que nous apercevons les espèces et les genres. » Ce que Bergson précise en disant : « Tout être vivant généralise, je veux dire classifie. Donc isole le caractère qui l'intéresse; il va droit à une propriété

commune, en d'autres termes il classe et par conséquent abstrait et généralise. Abstraction et généralisation sont d'abord vécues avant d'être pensées. Des généralités automatiquement extraites et intervenant dans les représentations ont passé chez l'homme aux idées générales, complètes, réflectives. » (*L'Evolution créatrice*)

Ribot disait, de son côté : « Les idées ne sont que des sentiments transformés », et déjà Gassendi voyait un jugement primitif dans les manifestations de joie d'un chien reconnaissant son maître...

Si donc la pensée se forme dans la mesure où elle se formule, il est évident que toute idée est liée à la méthode et aux formes d'expression qui la signifient. La pensée exprimée est inséparable du langage qui l'exprime. Et, comme nous nous exprimons avec des mots, « le langage exige que nous établissions entre nos idées les mêmes distinctions nettes et précises, la même discontinuité qu'entre les objets matériels ». (Bergson)

18 *Le mot et l'idée*

Toute expression verbale commence avec les mots qui désignent les choses ou traduisent des idées. Qu'il y ait eu à l'origine dans les signes écrits ou dans les sons une relation figurative plus ou moins symbolique avec le signifié, c'est d'autant plus probable que cette « identification » débouche sur les pratiques de la magie propres aux civilisations primitives. Mais nous avons vu que le signe s'est libéré assez rapidement de ce caractère de soumission au réel pour devenir conventionnel par essence. Les groupes sonores se sont également différenciés à travers la multiplicité des langues. Toutefois, dans certaines racines propres à l'expression de choses semblables, on retrouve les traces évidentes d'« images sonores » évoquant la chose signifiée. « C'est ainsi, souligne le Dr Allendy, que les sons sifflants *Ji, Zi,* rappellent le bruit du vent qui siffle, qui souffle, d'un incendie, d'un tourbillon, d'une flèche, et expriment l'idée de mouvement rapide, de vie, comme dans les racines sémitiques *Ziz,* le sanscrit *Jiv,* le grec *Zoe,* le russe *Jizn,* etc. Les sons graves qui rappellent la chute d'un corps pesant et mou comme la syllabe *Ma,* se rapportent partout au fondement des choses, à la matière, à la masse, à la matrice, la mère et aussi la mer. »

N'entreprenant point ici d'étude philologique nous conviendrons, pour plus de commodité, que le mot est un signe conventionnel, aussi bien du point de vue phonétique que du point de vue morphologique.

Prenons par exemple le mot « chaise ». Nous serons tous d'accord pour admettre qu'il désigne un certain objet d'usage courant, un meuble léger, maniable, sur lequel nous avons l'habitude de nous asseoir. Ce peut être *une* chaise, *cette* chaise, mais l'individualité de l'objet n'apparaît que par le fait du déterminatif. Si je dis *la* chaise, chacun bien sûr reconnaîtra qu'il s'agit d'une même chose, mais chacun pourra voir un objet très différent car si rien ne ressemble à une chaise autant qu'une autre chaise, toutes se distinguent par quelque particularité de forme

ou de style. Le mot est automatiquement transformé en concept par le fait qu'il ne peut se borner au simple souvenir de l'expérience unique et radicalement individuelle qui est à son origine et à laquelle il doit son existence. Il désigne alors un type, une catégorie groupant tous les objets qui, dépouillés de leur caractère individuel, répondent à un schème identique. Le mot devient une idée, une abstraction. A partir de ce schème, c'est-à-dire : quatre pieds supportant un plan horizontal surmonté d'un dossier, on peut se représenter la chaise selon des particularités innombrables. Pourvu que l'image réponde aux nécessités de la catégorie, chacun se comprendra. Le concept est donc l'objet type ramené à son caractère *essentiel,* à ses qualités spécifiques. De là à en faire un objet idéal, à voir derrière les qualités sensibles une entité qui les suppose, une essence, un « en soi » dont chaque objet ne serait que l'apparence, il n'y avait qu'un pas, vite franchi par toute une cohorte de métaphysiciens. Cette idée, à mon sens, ne laisse pas d'être absurde; c'est faire de la philosophie sur les mots, sur une commodité du langage et non sur le réel perçu. Le blanc n'existe pas « en soi » mais parce qu'il y a des choses qui sont blanches et parce qu'il est commode de grouper les objets pourvus de cette qualité sous une dénomination qui la caractérise[1]. L'« idée » n'a pas plus d'existence « en soi » qu'une moyenne arithmétique. Si je dis, par exemple, que le prix moyen des places de cinéma est de 2 F 50, il se peut fort bien, il est même probable, qu'aucune place ne coûte 2 F 50. En fera-t-on une entité, un « en soi » ? Cela devient difficile parce qu'il ne s'agit plus de choses, de « substance ». On admet que ce soit une représentation qui donne une idée générale de ce que coûte une place quelconque dans un cinéma quelconque. Or, relativement à la « substance », le concept n'est pas autre chose que la représentation *quelconque* d'un type déterminé. C'est un mode de classement, une caractéristique essentielle issue de quelque réalité concrète, une abstraction groupant des semblables, nullement une substance et encore moins une « essence ». Le voir autrement, c'est prendre une entité grammaticale pour une entité métaphysique...

Toute phrase dans laquelle interviennent des sujets abstraits tels que la table, la chaise, la pluie, peut être aisément transposée en une autre, de même sens, dans laquelle ces sujets sont remplacés par des locutions de caractère symbolique désignant des « contenus sensoriels[1] ». Si l'on demande à un enfant : « Qu'est-ce que la pluie ? », il répondra :

[1] Les notions abstraites telles que *le* blanc, *le* beau, *le* vrai, qui se rapportent à des ensembles peuvent être ramenées sans rien perdre de leur généralité à des définitions telles que : *x est blanc* où la désignation *x,* à la fois objective et abstraite, remplace l'article indéfini.

[2] Le terme « contenu sensoriel » employé par certains logiciens et psychologues me paraît d'un usage dangereux en ce sens qu'il peut prêter à confusion en introduisant l'idée justement d'un « contenu » de conscience. J'entends bien qu'il suppose le « donné sensoriel » perçu mais je préfère employer les termes « donné sensoriel » et « donné structuré » qui représentent ou bien la chose, indépendamment de l'acte perceptif proprement dit, ou bien le résultat de cet acte.

« C'est quand il tombe de l'eau. » La signification est vague mais on soutiendrait difficilement qu'elle est plus précise lorsque je dis « il pleut », chacun voyant alors une image qui se réfère nécessairement à du concret. L'« idée » n'est que dans les mots, non dans ce qu'ils représentent. L'esprit ne peut pas traduire la pluie par un « en soi » mais seulement par une image se rapportant à un donné sensoriel quelconque.

Le langage populaire est riche de représentations symboliques, de locutions imagées et vivantes. L'étude des dialectes ou de l'argot est significative à cet égard. La signification abstraite, de caractère plus intellectuel, est le langage de la logique. Mais, par un curieux paradoxe, en raison des structures grammaticales, se sont les mots abstraits qui provoquent les confusions majeures. En suivant apparemment un développement logique la forme grammaticale implique des sens que les mots ne sauraient avoir si on les réduisait logiquement à leur sens premier.

En fait le langage courant se soucie peu d'exprimer des vérités transcendantales. Il se limite à des constats et vise moins à traduire une réalité intelligible qu'à donner une règle de conduite, à faire partie du comportement. Comme le remarque Brice Parain : « L'accent de la voix, les gestes, et surtout l'ordre qu'impose toute tâche précise établissant, apparemment, une communauté réelle entre les personnes qui y collaborent, corrigent ainsi l'inexactitude du langage. — Passe-moi le machin, là, veux-tu ? L'apprenti ou le compagnon interpellé devine immédiatement qu'il s'agit du mètre laissé par terre ou du fil à plomb Parfois une simple indication du doigt suffit. »

Par ailleurs il est évident que si les mots représentent des choses ou des types de choses, ils peuvent également contenir en eux-mêmes l'affirmation d'un monde intelligible ou d'un imaginaire quelconque. Mais si je veux être compris, quoi que j'imagine et quoi que je nomme, il me faudra préciser, décrire de quelque manière. Si j'invente un animal fabuleux que j'appelle « licorne », dont nul n'a jamais entendu parler, il me faudra décider que c'est un cheval blanc dont le front est surmonté d'une corne pointue, c'est-à-dire le construire à partir de données connues.

19 *L'idée et l'image*

Cela nous ramène au problème de la « représentation subjective »; à savoir si les idées, les jugements, sont des états de conscience, des impressions informulées qui se traduisent dans le langage ou si, au contraire, la pensée s'informe dans les structures que lui fournit la langue en même temps qu'elle se formule à travers elle. Quoi qu'il en soit, l'idée se cristallise toujours en une image.

Cette image, bien sûr, ne saurait être une représentation de l'abstrait. On peut se représenter quelque triangle mais non la « triangularité ». Berkeley disait déjà : « Si d'autres possèdent cette merveilleuse faculté *d'abstraire leurs idées*, ils peuvent mieux le dire : Pour moi, j'ose me déclarer certain de ne pas la posséder. Je trouve certes que j'ai une

faculté d'imaginer, de me représenter les idées des choses particulières que j'ai perçues, de les composer et de les diviser de diverses manières. Je peux imaginer un homme à deux têtes, ou la partie supérieure d'un corps humain unie à un corps de cheval. Je peux considérer la main, l'œil, le nez, chacun en soi, abstrait et séparé du reste du corps. Mais alors, quelque main ou quelque œil que j'imagine, il doit avoir une forme et une couleur particulières. De même l'idée d'homme que je me forme, doit être celle d'un blanc, d'un noir ou d'un basané, d'un homme svelte ou bossu, d'un homme grand, petit ou moyen. Je ne peux en aucune manière me représenter l'idée abstraite de l'homme. Il m'est également impossible de former une idée abstraite du mouvement distinct du mobile, qui ne soit ni lent, ni rapide, ni curviligne, ni rectiligne et je peux en dire autant de toutes les idées générales abstraites, quelles qu'elles soient. »

Il n'est d'image, évidemment, que du concret. Les mots chaise, table, ballon, évoquent aussitôt des images et les concepts les plus abstraits s'accompagnent d'un cortège d'images relatives à des associations antérieures. Mais ces images sont essentiellement subjectives; elles varient avec les individus. Quoique fondé sur elles, le concept leur est extérieur en ce sens que, s'il en suppose quelqu'une, il n'en suppose aucune qui lui soit nécessaire, qui s'attache à lui ou lui soit spécifique. La diversité des images supposées ne retire rien à son unité, à son universalité. En d'autres termes la nature du concept n'est pas d'être une image donnée par la perception ou par le souvenir; ce n'est pas un « donné de conscience » antérieur au jugement comme le voulait l'ancienne psychologie, mais tout au contraire le *résultat*, la fixation d'un jugement (explicite ou implicite) sur le réel. C'est une sorte de schème autour duquel viennent se greffer des images qui n'en sont que l'« objectivation mentale ».

Concevoir, c'est juger. C'est identifier des rapports de compréhension et d'extension relatifs à un être ou à un objet quelconque. C'est unir un type d'individus ou d'objets et les qualités, propriétés ou caractères qui s'y rapportent, c'est-à-dire toutes les qualités générales impliquées par cet individu ou par cet objet. Le concept est à la fois substantif et adjectif, c'est-à-dire susceptible d'assumer les fonctions de sujet et de prédicat. Ainsi le concept *homme* sous-entend à la fois une qualité propre à toute une catégorie d'êtres vivants et, en tant que substantif, cette catégorie elle-même; catégorie dont les qualités particulières sont d'être grand ou petit, lâche ou courageux, loyal ou menteur, etc, mais dont la qualité la plus générale est d'être mortel.

Le concept peut être d'une qualité pure qui peut être étendue à quelque objet ou à quelque individu (le blanc, le rouge, le courage, la vanité) mais « nul objet ne peut être conçu qui ne possède au moins une qualité, celle d'être désigné de la façon dont on le désigne; ce minimum de compréhension est comme une pierre d'attente pour l'édifice des qualités qui pourront lui être attribuées par le progrès de la connaissance; sans ce minimum le nom propre ne serait qu'un nom, c'est-à-dire qu'il serait un néant intellectuel ». (L. Brunschvicg)

De toute façon le concept est la conclusion d'un ensemble de rapports simples et schématiques. Etant un jugement porté sur la chose perçue il s'en détache en tant que jugement mais suscite quelque image par laquelle il se présente à l'esprit qui le conçoit.

Toutefois, qualité et quantité étant impliquées par la classe ou la catégorie à laquelle appartiennent l'être ou l'objet considérés, le jugement en fin de compte se replie sur lui-même. Ce n'est qu'une façon de mettre en ordre. Le concept *homme* se limite à classer tout homme dans la classe des hommes; à dire : « Tout homme est homme » — encore que cette définition ne le doive qu'à la copule. Celle-ci supprimée la signification se réduit à un terme unique qui est le concept *homme* en tant que tel.

Certains jugements — constats d'évidences, affirmation d'existence — peuvent ne contenir qu'un seul terme, qu'il soit sujet ou prédicat, ainsi qu'en font foi les travaux de Fichte et de Brentano mais, d'une façon générale, l'acte du jugement étant caractérisé par la copule, c'est-à-dire étant au premier chef une attribution, on voit que si le concept est un jugement, ce n'est rien de plus que celui qui consiste à rapporter, par identification ou analogie, un objet quelconque à toute une catégorie d'objets semblables.

Le jugement ne se développe qu'à partir du moment où, par l'intermédiaire de la copule, on met en relation un concept avec un autre concept, chacun d'eux n'étant plus considéré que selon l'une de ses fonctions, c'est-à-dire l'un étant sujet et l'autre prédicat, comme dans le type classique : « *Tout homme est mortel.* »

En faisant la synthèse de plusieurs jugements rapportés l'un à l'autre suivant une opération qui passe des prémisses à une conclusion, on accède au raisonnement. Ainsi en est-il du syllogisme :

« Tous les hommes sont mortels
Socrate est un homme
Donc Socrate est mortel. »

Mais dans un tel syllogisme, comme d'ailleurs dans la plupart, le sujet est contenu dans le prédicat, la classe du prédicat étant supérieure à la classe du sujet. La classe des mortels comprend « tous les hommes » mais encore tous les êtres vivants qui ne sont pas hommes. La classe des hommes comprend Socrate mais encore tous les hommes qui ne sont pas Socrate. En conséquence, Socrate, compris dans la classe des hommes est déjà implicitement compris dans la classe des mortels. Ce qui revient à dire que le syllogisme (ou cette forme de raisonnement) n'est rien de plus que le déploiement en éventail, l'extension analytique de la proposition majeure. Il ne dit rien qui ne soit donné par elle. Il se contente d'un mouvement allant du général au particulier ou du particulier au général et qui n'est somme toute qu'une « pseudo-résolution ». Un tel raisonnement est donc réductible au jugement dont il n'est que l'analyse, l'expression par extension. Ce n'est qu'une identification plus riche : celle d'un sujet à un autre sujet, d'une classe à une autre classe, tous s'emboîtant ou se désemboîtant comme les coffrets magiques que l'on retire les uns des autres.

Selon Wertheimer, l'opération du raisonnement n'est qu'une restructuration passant d'un ensemble à un autre ensemble et la compréhension, la continuation de la perception elle-même. Dans le syllogisme, « Socrate » est comme décentré de la classe des « hommes » pour se trouver recentré dans celle des mortels. L'opération relève de l'organisation générale des structures.

De toute façon, qu'elles soient concept ou raisonnement, les idées abstraites ne sont que dans les mots, dans la dénomination générale d'une chose répondant à une classe déterminée ou dans les relations verbales exprimant des relations de classes. D'abord pensées en images ou à partir de quelque image, ces idées suscitent, dans leur extension, d'autres images et des relations d'images.

Quelle est cependant la *nature* de ces images ? Les nominalistes voudraient qu'elles soient le reflet exact de quelque objet; les conceptualistes, qu'elles résultent de la fusion dans la mémoire d'un certain nombre d'images issues de perceptions originales; qu'au lieu de se rapporter à un seul prototype elles se rapportent à plusieurs sans être la copie d'aucun, semblables en cela aux portraits-robots composés en juxtaposant diverses parties appartenant à des personnes différentes.

Je crois que les uns comme les autres sont dans l'erreur dans la mesure où ils exigent l'exclusive de leur point de vue et voudraient donner à leur thèse une rigueur contrariée par les faits.

Ce n'est pas la même image en effet qui me vient à l'esprit chaque fois que je pense à une chaise. Souvent c'est d'un objet familier : celle qui se trouve dans mon bureau, cette autre qui est dans la chambre ou quelque autre encore vue récemment et dont les formes particulières m'ont frappé. Parfois c'est la chaise représentée dans une toile célèbre de Van Gogh. D'autres fois c'est une chaise imaginaire composée avec des éléments épars ramassés dans le fatras des souvenirs. Mais, à moins que je ne fixe mon attention sur ma propre pensée, l'image est toujours plus ou moins vague, imprécise en certaines de ses parties, plus précise en d'autres. Elle est ce qu'un croquis hâtif est à un tableau. Son imprécision d'ailleurs me suffit : je ne pense pas *une* chaise mais *à* une chaise; et à une chaise parmi bien d'autres choses. L'image n'est rien de plus qu'une indication, mais une indication *nécessaire*.

De toute façon la pensée ne se soucie pas d'être nominaliste ou conceptualiste. Elle est selon les jours, selon l'humeur, selon l'importance aussi que l'objet auquel je pense peut avoir dans la pensée en gestation.

C'est le moment peut-être d'en venir à certaines théories qui avancent que l'on peut penser sans avoir recours aux images.

Selon la *Denkpsychologie* et l'Ecole de Würzburg, selon notamment Marbe, Bühler et Selz, les opérations simples de la pensée consisteraient à recourir à des « complexes » déjà existants, à une sorte d'« actualisation » du savoir. Quant à la pensée « active », sa tâche se limiterait à compléter quelques lacunes ou à organiser ces complexes d'une façon nouvelle selon des « schèmes anticipateurs » et des systèmes de relations obéissant aux lois de la logique. La causalité mentale serait

une sorte de logique innée. Mais, ou bien le caractère discontinu et analytique des structures logiques paraît devoir engendrer difficilement les schèmes anticipateurs et les totalités intellectuelles de la pensée vivante et agissante, ou bien il faut concevoir une sorte d'harmonie pré-établie entre la pensée et le monde, immédiatement traductible en termes de pensée logique, une sorte de logique transcendantale dont l'à-priorisme métaphysique débouche dans l'imaginaire pur...

D'autre part on ne saurait trop souligner que ces psychologues, dont les recherches ont porté sur les produits de la pensée plutôt que sur sa formation, n'ont jamais étudié que des réactions d'individus déjà formés intellectuellement. Ils n'ont pas suivi les développements génétiques de cette formation. Or la pensée sans images n'est évidente qu'au niveau d'une pensée *déjà faite*, acquise de quelque manière ou trouvant ses sources dans un antécédent connu. « La chose la plus importante dans l'acte de penser, dit Bühler, est la « conscience que »... et il poursuit : « J'affirme qu'en principe tout objet peut être pensé distinctement, sans l'aide d'une présentation sensible quelconque. Je puis penser très distinctement, sans l'aide d'une présentation sensible, chacune des taches bleues du tableau qui se trouve dans ma chambre, à supposer toutefois que l'objet puisse m'être présenté autrement que par la voie des sensations. »

Cette seule supposition engage toute une métaphysique. Je ne vois pas, pour ma part, comment un objet pourrait être « présenté » autrement que par les sens et j'imagine difficilement qu'on puisse penser des taches bleues sans se les représenter de quelque manière, car si, au lieu d'en voir l'image, je pense les mots « taches bleues », c'est encore un son ou des lettres qui me viendront à l'esprit, c'est-à-dire, sonore ou graphique, tout de même une image.

Comme le remarque fort justement Bertrand Russell : « Il me paraît beaucoup plus probable d'admettre, étant donné surtout qu'il s'agit de personnes possédant une vaste culture, que nous nous trouvons ici en présence de processus de transfert, les personnes en question réussissant, grâce à l'habileté acquise, à éliminer un grand nombre de termes intermédiaires ou à les parcourir avec une vitesse telle qu'ils échappent à l'observation.(...) Les partisans de la pensée sans images n'affirment pas seulement la possibilité d'une pensée purement verbale, ils vont jusqu'à prétendre qu'on peut penser sans mots ni images. J'ai l'impression qu'ils se sont trop hâtés d'affirmer la réalité de la pensée dans les cas où l'habitude rend la pensée inutile. » (*L'Analyse de l'Esprit)*

Au reste, dans *l'Imaginaire*, Sartre rapporte précisément l'une des expériences de Bühler. « Que faut-il entendre, écrit-il, par ce savoir à l'état libre ? Vise-t-il réellement l'objet ? Un sujet de Bühler va nous renseigner : « Savez-vous combien de couleurs fondamentales il y a dans la Madone de la Chapelle Sixtine ? » — « Oui. D'abord j'ai eu l'image de la Madone dans son manteau, puis celle de deux autres figures, notamment celle de sainte Barbara en jaune. J'avais ainsi le rouge, le jaune, le vert. Alors je me suis demandé si "le bleu" s'y trouvait aussi et *j'ai eu la notion, sans image, qu'il y était représenté.* »

On croit rêver. Ainsi donc, pour obtenir cette pensée *sans* image, le sujet a dû penser *d'abord* l'image de la Madone, puis celle de deux autres figures. Si c'est ainsi que l'on entend la pensée *sans* images, nous l'admettons d'autant plus volontiers qu'elle ne se fonde que sur des images. Nous ne prétendons rien d'autre. Certes, le bleu du tableau est pensé comme quatrième couleur fondamentale, mais s'il est évident que la pensée en action, le « savoir à l'état pur » est *conscience de relations*, ces relations sont relations de choses ou de faits. Elles sont donc fondées sur une certaine représentation de ces choses ou de ces faits — donc sur des images. Lesquelles, à leur tour, peuvent engendrer des relations qui situent dans l'esprit telle chose ou tel objet. Ce que démontre précisément l'expérience de Bühler.

Parlant de cette « conscience vide » (parce que la matière n'y est pas pensée comme telle mais comme support des relations), Husserl dit : « Cette conscience vide peut se remplir. Non pas avec des mots : les mots ne sont que le support du savoir. C'est l'image qui est le « remplissement » intuitif de la signification. Si je pense « hirondelle » par exemple, je puis n'avoir d'abord qu'un mot et une signification vide dans l'esprit. Si l'image apparaît, il se fait une nouvelle synthèse et la signification vide devient conscience pleine d'*hirondelle.* » *(Logische Untersuchungen)* Mais, avec Sartre, « nous ne saurions admettre que l'image vienne "remplir" une conscience vide : elle *est* elle-même cette conscience (...) Il y a continuité entre le savoir imageant et la conscience imageante pleine. »

Dans *l'Energie spirituelle* Bergson précise, rappelons-le, que « le Schème dynamique consiste en une attente d'images, en une attitude intellectuelle destinée à préparer l'arrivée d'une certaine image précise comme dans le cas de la mémoire, tantôt à organiser un jeu plus ou moins prolongé entre les images capables de venir s'y insérer, comme dans le cas de l'image créatrice. Il est à l'état ouvert ce que l'image est à l'état fermé. Il présente en termes de *devenir*, dynamiquement, ce que les images nous donnent comme du tout fait, à l'état statique. »

Mais ce que Bergson appelle « image », ce « tout fait », cet état statique est étranger à nos conceptions. Pour lui, en effet, l'image est un « contenu de conscience » ou, si l'on préfère, un « résidu de conscience », un acquis définitivement enregistré, sclérosé. Or, ce que nous entendons par « image mentale », c'est tout le contraire; c'est une « intention » dirigée vers un certain objet, une création de l'esprit. Ce serait presque ce que Bergson appelle le « schème dynamique » et qu'il oppose à l'image telle qu'il la conçoit. Nous dirons, avec Sartre : « Le savoir ne disparaît pas une fois la conscience d'image constituée, il ne "s'efface" pas derrière les images (...), il représente la structure active de la conscience imageante. Nous ne pouvons pas accepter cette distinction radicale de l'image et du schème. » Avec Sartre, nous pensons que l'image mentale est « une certaine façon qu'a la conscience de se donner un objet. Ce n'est pas la conscience d'*une image*, mais la conscience d'un *objet en image* ».

Nous ne pouvons le suivre, toutefois, lorsqu'il dit qu'à la lecture d'un roman « les images apparaissent aux arrêts, aux ratés de la lecture » et que « quand le lecteur est bien pris il n'y a pas d'image mentale ». Au contraire. Si je ne m'en réfère qu'à moi-même, je suis pris d'autant plus que je me représente mieux les événements. Je puis bien être intéressé en concevant un minimum d'images mais cet intérêt est au niveau du concept, strictement intellectuel. Je ne participe réellement, sur le plan émotionnel, que si je vis l'action et je ne puis la vivre si je ne me la représente de quelque manière. Sartre, d'ailleurs, se contredit au cours des pages qui suivent puisqu'il écrit, notamment : « Si je lis : "Ils entrèrent dans le bureau de Pierre", cette simple notation devient le thème en sourdine de toutes les synthèses ultérieures. Quand je lirai le récit de leur dispute, je situerai leur dispute *dans le bureau.* » Or, comment le ferait-il s'il ne se *représentait* ce bureau ? N'affirme-t-il pas lui même : « Ce savoir n'est pas un pur "meaning". Ce n'est pas sous forme de signification que je pense "bureau", "troisième étage", "immeuble", "banlieue de Paris"; je les pense *à la façon des choses.* »

La pensée concrète (de quelque manière affective) ne peut être pensée que sur les choses, c'est-à-dire non seulement sur une représentation mais à partir d'une sensation qui caractérise ces choses. Ce n'est que la pensée abstraite, conceptuelle, qui peut être pensée sous forme de significations, c'est-à-dire comme conscience de relations. Mais il ne saurait y avoir conscience de relations sans qu'il y ait — ou qu'il y ait eu — conscience de choses (ou de formes) dont ces relations sont constituantes.

« Si nous parlons du savoir, dit Sartre, nous voyons naître l'image comme un effort de la pensée pour prendre contact avec les présences. Cette naissance coïncide avec une dégradation du savoir qui ne vise plus les rapports comme tels mais comme *qualités* substantielles des choses. » Nous sommes bien d'accord. En partie du moins, car nous dirons : dégradation, sans doute, mais « gradation » aussi bien, car le savoir ne saurait viser les rapports comme tels qu'après avoir visé des qualités substantielles, c'est-à-dire au terme d'une connaissance concrète de première instance.

Il s'ensuit que le savoir, dans sa démarche incessante, doit chaque fois se « dégrader » — s'imager — pour pouvoir, de nouveau, se hausser au concept et ainsi de suite. C'est là, précisément, ce que nous appelons penser en images, c'est-à-dire penser des images avec lesquelles nous organisons et développons notre pensée. Dire que l'on pense, c'est dire à la fois que nous visons quelque « réel en image » et que nous établissons (ou supposons) des relations de proche en proche dans une série d'images semblablement structurées.

Sartre dit encore : « L'image, si elle se donne comme la limite inférieure vers laquelle tend le savoir lorsqu'il se dégrade, se présente aussi comme la limite supérieure vers laquelle tend l'affectivité lorsqu'elle cherche à se connaître. L'image ne serait-elle pas une synthèse de l'affectivité et du savoir ? »

C'est du moins ce que nous croyons. Et le cinéma (où l'image, venue du dehors, se substitue momentanément à l'image mentale) tend à le démontrer.

Bien entendu, et comme nous l'avons laissé entendre, les représentations mentales dont nous nous servons pour établir les relations et les concepts sont toujours vagues et imprécises. Pour employer l'expression de Spaïer, ce sont des « aurores d'images », elles-mêmes n'étant pas toujours nécessaires.

Lorsque je dis, par exemple : « Je descends chercher mon journal et mes cigarettes au tabac du coin », il est évident que je n'ai pas besoin de me représenter quoi que ce soit ni surtout de composer la continuité visuelle qui illustrerait cette pensée (encore que quelques images surgissent automatiquement, notamment celle du café-tabac, but de ma course, comme fixation de ce but dans mon esprit). Mais est-ce bien là une pensée, un acte de penser ? C'est l'utilisation d'une formule verbale qui traduit un acte quotidien (et telle que j'en use à longueur de journée), l'expression d'un acte ou d'un savoir antérieur, une façon de repenser ce qui a déjà été pensé, de reconnaître ce qui est connu, familier. Or j'appelle « pensée » un effort de création, de conception ou de compréhension à partir de choses inconnues ou mal connues, incomprises ou mal comprises, la prise de conscience, la formation de quelque jugement nouveau; et cette pensée ne peut pas plus se passer d'images qu'elle ne saurait se dispenser de concevoir.

Si la pensée n'est pas constituée *par* des images, elle se constitue *en* images; et ce que certains psychologues étrangers à l'Ecole de Würzburg appellent — fort improprement à mon avis — la « pensée sans images » n'est que la somme des impressions et des sentiments, des états psychiques qui entourent la pensée (sentiment de vérité ou d'erreur, conscience de sa propre pensée, etc.).

Dans la vie quotidienne le langage ne traduit que des habitudes, des comportements; ce sont les mots qui pensent pour nous. Déjà chargés de sens par l'usage que nous en faisons ils nous épargnent l'effort de penser, n'étant rien de plus qu'une monnaie d'échange.

Cela nous conduit à réfuter au passage cette idée généralement reçue que l'on pense avec des mots et que l'on ne saurait penser autrement qu'avec des mots[1]. Ce qui laisserait supposer qu'un illettré, un enfant ne sachant ni lire ni écrire, ou un sourd-muet ne pensent pas. Pas plus qu'avec des mots l'enfant ne pense avec des sons. Il les reconnaît et les identifie aux objets mais il pense avec des images, par association d'images ou par images-réflexes. Il est vrai toutefois que l'association du mot et de l'image se fait automatiquement dans un esprit éduqué, tout mot évoquant l'image, toute image le mot par une sorte de réflexe condi-

[1] Dans une *Lettre à Julien Benda sur le langage* (*Confluence* 1945), Jean Paulhan disait à ce propos : « Vous avez tort de croire que c'est là une opinion admise par tous les savants. C'est le contraire. Victor Henry l'a longuement critiqué. Meillet l'appelle une superstition métaphysique. Brandstetter y voit l'effet d'une « confiance imbécile dans le langage ». Vendryès évite même d'examiner un problème qu'il estime mal posé. »

tionné, pour la raison toute simple que l'enfant, qui découvre le monde au sein d'un milieu social et qui apprend à parler dès son plus jeune âge, prend conscience des mots en même temps que des objets désignés par eux.

Il est vrai encore, puisque la pensée se formule avec des mots, que le *penser* ne s'élabore complètement et ne s'achève que dans le langage, par le langage. A tel point que si chaque langue implique, de par ses structures, un certain mode d'expression, elle implique de ce fait une certaine façon de penser. Mais l'organisation des concepts dans une forme grammaticale est une chose, le concept lui-même et le jugement en sont une autre...

Pour mettre tout le monde d'accord disons, si l'on veut, que la pensée s'organise *avec* des mots mais que l'on pense *en* images, que l'on conçoit *avec* des images.

Où ces représentations imagées deviennent évidentes, c'est lorsqu'elles font obstacle à la pensée, quand elles opposent leur inertie à la conception d'une idée nouvelle. Le cas est fréquent dans le domaine des sciences et l'on a vu combien il était difficile non seulement au sens commun mais même à l'esprit de bien des savants de se dégager des idées reçues. Par exemple des notions classiques de gravitation devant la Relativité, des notions ponctuelles d'électron et de photon devant les données de la Mécanique ondulatoire, etc. Il semble que l'on ne puisse concevoir du nouveau qu'à partir de l'ancien et avec le secours de l'ancien en essayant de modifier les représentations familières et en les soumettant, tant bien que mal, aux nécessités de la raison. Tant il est vrai que les premières approches cognitives consistent à ramener de l'inconnu à du connu et que le cheminement et les transformations de la pensée s'opèrent par voie de déduction et, comme le dit Emile Meyerson, d'identification.

20 *Le langage et la logique*

Que le concept soit scientifique ou philosophique, exceptionnel ou quotidien, ses processus sont identiques et relèvent des capacités d'abstraction propres à l'esprit humain. Mais dès que l'on veut passer au raisonnement, organiser celui-ci dans un système orienté vers l'expression de quelque connaissance, on se heurte aussitôt au sens des mots et aux difficultés du langage. Car les mots n'ont pas un sens univoque ni invariable et l'adéquation parfaite de la pensée au langage est une illusion. Illusion bienfaisante en un sens parce que sans elle il n'y aurait pas d'art, pas d'expression poétique possible, fâcheuse en un autre parce que sur le plan des idées et notamment de la philosophie elle est la source de confusions, d'antinomies et de paradoxes dont une certaine métaphysique a cru devoir faire des vérités essentielles.

La polysémie du langage, l'épaisseur sémantique, les sens multiples dus à la tradition, aux obligations sociales, aux interprétations métaphysiques, mythologiques ou théologiques, aux valeurs d'appréciation infiniment variables, font insensiblement glisser les concepts tout en laissant croire à l'exactitude de la pensée. Bien souvent, prise au piège d'une structure grammaticale correcte, l'expression paraît refléter la raison alors qu'elle lui tourne le dos.

Les structures grammaticales, en effet, décomposent toute expression en *termes* (ou mots) qui traduisent des idées, et en *propositions* qui expriment des jugements. Les « idées » sont statiques alors que les jugements, qui établissent un rapport entre deux ou plusieurs idées, sont essentiellement dynamiques. Ils épousent les modalités de la pensée.

La syntaxe précise les structures du langage et ordonne les termes de la proposition dont le type fondamental est constitué par un sujet et un qualificatif réunis par un verbe. Afin d'ordonner les propositions d'une façon qui ne soit pas seulement correcte mais conforme à la vérité, afin d'user de termes non contradictoires, on a instauré des règles formelles qui président à leur développement. L'ensemble de ces règles constitue la logique. Les opérations psychologiques du jugement (le fait d'associer, de dissocier, de rapporter, de réunir, d'abstraire et d'extraire) se sont en quelque sorte justifiées en s'imposant une axiomatique. Le problème consistait, au départ, à donner aux schèmes verbaux correspondant aux formes idéales de la pensée une généralité rigoureuse et abstraite, à établir un rapport précis et contrôlable entre la pensée et la forme du discours.

Unifiant des résultats acquis avant lui par Parménide et Zénon, Aristote fut le premier à créer un formalisme logique cohérent : le syllogisme. Son erreur toutefois fut d'avoir eu une confiance illimitée dans les capacités du langage : ayant conçu une logique de l'être, il en vint à établir le syllogisme sur la base des relations entre un sujet et un prédicat réunis par une copule (verbe être). Or, en donnant à la distinction du sujet et du prédicat sa valeur grammaticale, c'est-à-dire celle du sujet et de l'attribut, on identifiait les formes du syllogisme et les formes du langage dans l'expression du jugement. Comme le remarque Charles Serrus : « Dès que la forme grammaticale du discours est tenue pour la forme même de la pensée, il est naturel de considérer celle-ci comme indépendante du sens des mots, et par conséquent des choses que les mots signifient. On peut couler n'importe quelle absurdité dans une forme grammaticale correcte : César est un nombre premier; les hommes sont des quadrupèdes; etc. »

Au siècle d'Aristote *logos* signifiait à la fois raison et langage. Et n'oublions pas que si le Stagyrite, dont la logique est aujourd'hui contrariée sur bien des points, a pu tirer ses Catégories de réflexions sur les formes de la langue grecque, c'est parce que celle-ci, dans son esprit, reflétait assez fidèlement les formes de la pensée. Grammaire, syntaxe et logique lui semblaient ne devoir faire qu'un.

La langue grecque en effet permet de dire « Pierre est marchant » aussi bien que « Pierre marche », c'est-à-dire de transformer toute phrase en une autre utilisant le verbe être et le participe présent. Cette forme nominale laisse supposer que toute proposition peut être construite sous forme d'un jugement prédicatif et fait de l'existence un prédicat attri-

buable à tout sujet, quel qu'il soit. Or l'existence n'est pas un attribut (Kant). Employé en tant que copule pour attribuer une qualité quelconque à un sujet quelconque aussi bien que pour désigner l'existence elle-même, le verbe être est à la source de bien des contresens métaphysiques. Aristote en fut d'ailleurs la première victime. Cette confusion devait lui faire interpréter le monde en termes de substances et d'attributs et accorder à l'objet comme au sujet la même valeur existentielle. Ainsi l'espace devint-il substance (Descartes) ou attribut (Aristote)...

Mais si la logique d'Aristote lui fut inspirée par les structures grammaticales de la langue grecque, les formes du syllogisme, passant du grec au latin, du latin au français, se sont trouvées altérées en sautant d'une structure grammaticale à une autre, d'autant plus que la langue française ignore la forme fréquentative. Les frictions entre les obligations grammaticales et les implications logiques ne pouvaient que renforcer la confusion. On aurait pu y remédier mais, plutôt que d'y voir un contresens, la scolastique y vit une expression favorable à la métaphysique de l'être.

Les premières déformations de la pensée d'Aristote datent en effet du Moyen Age. Le réalisme scolastique s'appuyait sur le syllogisme pour démontrer l'être à partir de l'idée, faisant du concept un réel transcendantal afin de démontrer l'existence de Dieu. Il convient de dire qu'Aristote n'a jamais conçu l'être autrement que comme un réel objectif, comme une « proposition de fait », et non comme un possible existentiel non plus que comme un « en soi » transcendantal; et l'on sait que saint Thomas lui-même rejetait la preuve ontologique de l'existence de Dieu.

En substituant les mots aux idées et les structures grammaticales aux développements logiques de la pensée, le nominalisme, de son côté, a achevé de ruiner la pensée aristotélicienne en présupposant une grammaire universelle. C'est au nominalisme que l'on doit la transposition de l'attribut en prédicat[1]. En prétendant construire le langage sur les formes du syllogisme c'est celui-ci finalement qui s'est adapté à celui-là.

La logique de Port-Royal ne pouvait qu'avaliser. Descartes lui-même, dans son « *Cogito ergo sum* », ne devait pas échapper aux antinomies du verbe être et la logique transcendantale de Kant devait mouler le conceptualisme sur les mêmes structures en interprétant les relations logiques comme des formes *a priori* de l'entendement. La logique, de la sorte, était incapable de découvrir une erreur de contenu dès l'instant que la forme était correcte. C'est ainsi que la « Logique » de Hegel non seulement présuppose les fondements qu'elle critique mais s'y installe et s'y embourbe. Les notions d'universel concret et d'identité des contraires ne sont fondées que sur un perpétuel contresens. « Le raisonnement de Hegel, dit Bertrand Russell, repose d'un bout à l'autre sur la confusion du « est » de la proposition prédicative comme dans « Socrate est mortel », avec le « est » d'identité, comme dans « Socrate

[1] Il s'agit, bien entendu, du nominalisme scolastique : Roscelin, d'Occam, etc.

est le philosophe qui but la ciguë ». Grâce à cette confusion, il pense que « Socrate » et « mortel », doivent être identiques. S'apercevant qu'ils sont différents, il n'en conclut pas, comme d'autres l'eussent fait, qu'il doit y avoir une erreur quelque part, mais qu'ils montrent « l'identité dans la différence ». De même « Socrate » est particulier, « mortel » universel. C'est pourquoi, dit-il, puisque Socrate est mortel, il suit que le particulier est l'universel — prenant constamment « est » pour l'expression de l'identité. Mais dire que « le particulier est l'universel » est contradictoire. Hegel, de nouveau, ne soupçonne pas une erreur, mais il poursuit sa démarche en synthétisant le particulier et l'universel dans l'individuel ou universel concret. Voilà un exemple comme, faute de soin au point de départ, on construit de vastes et imposants systèmes philosophiques sur des confusions misérables et grossières, que l'on serait tenté d'appeler des calembours, n'était le fait presque incroyable que l'intention n'y est pour rien. » *(Méthode scientifique en philosophie)*

Pour ce qui est des calembours, on connaît celui-ci qui relève de la même méthode : « Une chose rare est chère; un appartement bon marché est une chose rare; donc un appartement bon marché est cher »...

Comme le souligne Charles Serrus : « Une logique matérielle, primitivement fondée sur un monde objectif de substances, est devenue formelle en s'appuyant d'abord sur les formes du langage, puis sur les pouvoirs *a priori* de l'entendement. La signification de l'apophansis s'est perdue. »

Afin d'éviter de tels contresens Leibniz entrevit la nécessité d'un formalisme plus rigoureux fondé sur les notations algébriques. Cette algèbre de la pensée ne devait cependant voir le jour qu'avec Boole et De Morgan au cours du siècle dernier pour se développer avec Frege, Péano, Schroeder, Brentano et Couturat au début de celui-ci. Mais c'est à deux des plus grands esprits de ce temps, le mathématicien allemand David Hilbert et le philosophe anglais Bertrand Russell que l'analyse logique et l'arithmétisation de la syntaxe ont pu aboutir à la création d'une véritable axiomatique de la pensée. L'ouvrage monumental de Bertrand Russell, publié en collaboration avec N. Whitehead en 1913, les *Principia Mathématica,* instaure les bases fondamentales de la logique moderne sur un système déductif extrêmement rigoureux et un calcul symbolique clair et précis. Ce qui lui a valu le nom de logique symbolique ou encore de logique mathématique et, plus généralement, de logistique. Hilbert, de son côté, en cherchant à établir la non-contradiction de l'arithmétique, poursuivait une voie analogue tendant à ramener les mathématiques dans les perspectives de la logique au sein d'une axiomatique généralisée.

Poursuivis par Ludwig Wittgenstein, notamment en ce qui concerne la critique du langage *(Tractatus logico-philosophicus, 1922)*, les travaux de Bertrand Russell se sont rapidement étendus à toute une génération de logiciens et de mathématiciens que l'on peut, grosso modo, diviser en deux groupes : les logiciens purs, représentés surtout par l'Ecole de Vienne (Rudolf Carnap, Hans Reichenbach, Moritz Schlick, Hans Hahn, Philip Frank) et les psycho-logiciens, intuitionnistes ou idonéis-

tes, parmi lesquels Brouwer, Heyting, Enriquès, Gonseth, Gödel, Wavre, tandis que Bernays, Ackermann, Von Neumann et quelques autres poursuivent l'axiomatique hilbertienne.

Alors que la logique traditionnelle mettait à la base de la logique la théorie du concept sur laquelle se fondaient les jugements liés ensuite en raisonnements, c'est-à-dire suivait le développement psychologique et génétique de la pensée, Bertrand Russell part du raisonnement : aucune déduction ne peut être faite sans impliquer la connaissance des opérations élémentaires du raisonnement, car ce qu'il y a de spécifiquement logique dans une pensée c'est la forme de la déduction et non celle du jugement. Idée, jugement et raisonnement forment un tout qui est la pensée elle-même et qui est fondé sur les opérations déductives.

En d'autres termes il y a moins hiatus entre la logique moderne et la logique aristotélicienne que mise au point technique de l'expression et renouvellement de celle-ci par le fait de l'évolution du contenu des connaissances qu'elle exprime. Il semble que la logique du Stagyrite ne soit qu'un aspect d'un ensemble plus vaste qui est *la* logique elle-même. « Le syllogisme n'entre finalement dans la théorie déductive générale que transformé en une théorie de l'implication où se perdent les valeurs apophantiques. » (Ch. Serrus)

21 *Une axiomatique de la pensée*

« La logique nous aide à penser, à effectuer des opérations logiques, telles que la distinction et l'argumentation. Tandis que la logistique veut nous dispenser de penser, éviter les difficultés des opérations rationnelles en réduisant celles-ci à un simple développement mécanique », dit Thomas Greenwood dans *les Fondements de la logique symbolique.* En fait c'est un instrument commode qui ne nous dispense nullement de penser mais qui délivre l'esprit d'un ensemble d'opérations portant sur le langage et toujours sujettes à caution. La logistique ne nous dispense pas plus de penser que la table de multiplication ou la table des logarithmes. Comme elles c'est une « table » mais qui porte sur les énoncés au lieu de porter sur les nombres.

Nous ne pouvons pas ici nous étendre sur cette question. D'aucuns trouveront même singulier qu'elle soit abordée dans un ouvrage qui entend traiter de l'esthétique du cinéma. Mais je ne saurais trop insister sur le fait que celle-ci, étant une esthétique de *l'expression* (c'est-à-dire d'une forme d'art qui vise à exprimer des idées ou des sentiments), ne saurait être établie que sur les capacités du moyen d'expression, sur ses fondements psychologiques, et sur les fondements logiques de toute expression dialectique. Sous des formes bien différentes sans doute, nous retrouverons dans l'expression filmique ces nécessités logiques autant que les formes *différenciées* du langage verbal qui se fonde, lui aussi, sur elles.

Aussi bien, ne voulant point développer outre mesure mais seulement présenter les fondements de la logique déductive afin d'y avoir

recours si besoin est dans les différentes parties de cet ouvrage, nous nous contenterons de reproduire quelques passages significatifs pris dans différents traités auxquels nous renvoyons le lecteur.

Définissant l'essentiel des *Principia Mathématica* dans l'ouvrage précédemment cité, Thomas Greenwood dit : « D'après ce système c'est l'idée de proposition qui est prise comme primitive, à l'encontre de la logique traditionnelle qui débute par l'analyse du concept et du terme. Et cette notion primitive, qui est saisie comme telle par l'intuition, est caractérisée par des postulats également primitifs. L'analyse de la proposition et l'introduction d'un élément variable dans sa structure mènent ensuite à la notion de fonction propositionnelle. A son tour, celle-ci sert de base à la théorie des descriptions et à la notion de classe qui est considérée comme l'intégration des variables d'une fonction propositionnelle. Les paradoxes qui se manifestent dans la théorie des classes demandent enfin, pour être évités, une théorie des types logiques. Cette partie préliminaire de la logique mathématique est complétée par une théorie des relations. A l'aide de ces éléments formels et de certains axiomes extra-formels, comme celui de réductibilité, on peut aborder ensuite l'édification des mathématiques. »

Cette logique des relations qui est la partie la plus difficile et la plus remarquable de la logistique russellienne a été poursuivie notamment par Hans Reichenbach dans sa *Logique des probabilités* et par Rudolf Carnap dans l'établissement de la *Logique du langage.* Arrêtons-nous un instant sur celle-ci et voyons ce que Carnap appelle la « syntaxe logique » :

« Les énoncés de la logique de la science sont des propositions de la syntaxe logique de la langue. Ils rentrent par là dans les limites acceptées par Hume; nous verrons que la syntaxe logique n'est pas autre chose que la *mathématique du langage.* » Et Carnap explique :

« Une proposition qui s'obtient à partir d'autres propositions données par application, répétée au besoin, des règles de transformation, est appelée leur *conséquence.* La notion de « conséquence » est toute formelle, puisque les règles de transformation sont sans rapport avec la signification. Cette notion permet de poser de nouvelles définitions syntactiques; voici des exemples empruntés à l'application de l'analyse logique aux énoncés des sciences. Nous appelons *analytique* (ou tautologique) une proposition quand elle est conséquence de chaque proposition, si donc elle est vraie quelle que soit par ailleurs sa signification. Nous disons *contradictoire* une proposition si toute proposition de la langue en est la conséquence. Une proposition qui n'est ni analytique ni contradictoire est dite *synthétique.* Dans la langue française, par exemple, les propositions : des chevaux sont des chevaux, un cheval est malade ou bien portant, $2 + 2 = 4$, sont analytiques; les propositions : il y a des chevaux qui ne sont pas des chevaux, il y a un cheval qui est à la fois malade et bien portant, $2 + 2 = 5$, sont contradictoires; les propositions : ce cheval est malade, j'ai quatre crayons, sont synthétiques. Les propositions synthétiques sont ce que, dans le langage courant, on appelle « énoncés sur la réalité »; les énoncés des sciences du réel, qu'il

s'agisse de lois générales ou bien d'énoncés concrets sur des choses données isolément ou phénomènes particuliers, sont synthétiques; ces énoncés synthétiques constituent en quelque manière le noyau de la science. Les propositions de la Logique et de la Mathématique sont analytiques. Envisagées du point de vue du but spécialement poursuivi dans la science, elles ne servent qu'à rendre plus faciles les opérations au moyen des énoncés synthétiques. On pourrait construire une langue scientifique ne contenant que des propositions synthétiques; on n'y rencontrerait ni proposition logique, ni proposition mathématique; toute la science du réel y serait exprimable sans préjudice aucun. Seuls conduisent à agir autrement des motifs de simplification pratique. » (*Le Problème de la logique de la science)*

« La logique, dit Hans Hahn, ne s'occupe pas le moins du monde de quelque objet que ce soit; elle ne s'occupe *que de la façon dont nous parlons des objets*; elle ne s'introduit qu'avec le langage. C'est précisément parce qu'elle ne dit absolument rien d'aucun objet qu'elle peut prétendre à la certitude et à la généralité; plus exactement, c'est pour cela qu'elle est irréfutable. » (*Logique, Mathématiques et connaissance de la réalité)*

N'oublions pas toutefois que si la logique ne dit rien d'aucun objet, elle ne s'en fonde pas moins sur le réel objectif. Elle ne dit d'aucun objet, mais elle dit de tout objet. C'est pourquoi la définition de F. Gonseth : « La logique est la physique de l'objet quelconque », me paraît à la fois plus concrète et plus précise.

« La conception d'un objet déterminé, dit celui-ci, représente le terme d'un effort d'abstraction et d'unification portant sur les qualités sensibles, sur les variations de celles-ci, sur les déplacements, etc.

» (...) Le terme de cette abstraction, c'est ce que nous nommons l'idée de l'objet quelconque, de l'objet sans qualité déterminée par avance. Nous l'appellerons aussi l'objet logique, ou l'objet abstrait.

» (...) De même, les notions fondamentales de la logique sont des abstraits, qui viennent se superposer aux idées des objets concrets et de leurs rapports les plus simples, mais en y portant également un élément simplificateur.

» (...) Les énoncés de la logique peuvent prendre l'aspect d'énoncés purement existentiels. Et, au moins dans un cas, nous avons reconnu que formuler une règle de cette logique, c'est énoncer une loi naturelle relative aux objets concrets.

» (...) En somme, c'est toute la logique élémentaire qui apparaît maintenant sous le même jour : elle est maintenant toute groupée autour de la notion abstraite de l'existence pure; les lois qu'elle formule trouvent leur réalisation naturelle dans le domaine des objets concrets; elles y prennent la signification de lois naturelles très primitives et pratiquement infaillibles.

» (...) En bref: de même que l'idée d'espace a son fondement intuitif dans la forme intuitive relative à l'espace dit physique, les concepts fondamentaux de la logique ont leur fondement en des formes intuitives relatives aux objets concrets.

» (...) Résumons. Nous avons cherché à montrer trois aspects de la logique : comme Théorie préliminaire de l'existence (et se complétant naturellement de la Théorie du tout et de la partie, ou de la Théorie de l'attribut), elle peut être envisagée comme une *physique de l'objet quelconque.*

» Comme théorie du vrai et du faux, elle prend nos jugements comme objet et formule un *canon naturel* auquel ils se conforment en général.

» Sous son troisième aspect, elle formule ce qu'on pourrait appeler la « *Charte de certaines libertés naturelles à l'esprit humain* ». Trois aspects véritablement différents, malgré les étroites analogies de structure. Et cependant possédant dans les trois cas un caractère fondamental commun : c'est de ne viser, comme théorie, canon ou charte, qu'une réalité schématisée. » (*La Logique en tant que physique de l'objet quelconque*)

Terminons ces définitions par une explication plus simple due à M. Joseph Ohana (avant-propos du traducteur) dans l'ouvrage de A.-J. Ayer, *Langage, Vérité et Logique :*

« Il ne faut pas conclure que le rôle de la philosophie est de décrire l'usage du langage dans une communauté donnée, ce serait faire de la sociologie. Il s'agit de déterminer les conséquences logiques de nos conventions verbales. Ces conventions peuvent différer d'une langue à l'autre, mais une fois ces conventions posées, nous sommes liés par les règles de la logique.

» Le philosophe vient après le savant pour sarcler le jardin. Le postulat fondamental de cette conception est que la *forme* est indépendante de la *matière*. Le savant fait son affaire de coordonner les contenus sensoriels en notions, lois, theories. Il coule cette matière dans une forme linguistique. Cette forme obéit aux lois formelles du discours, aux lois de la logique. Le philosophe s'empare du texte scientifique pour examiner s'il satisfait aux lois de cette logique, pour voir s'il n'y découvre pas un *vice de forme*, une définition circulaire, des notions fictives ou ambiguës, des postulats non explicites ou incompatibles, des postulats inutiles. »

Quoique infiniment plus souple et plus parfaite que la logique classique, la logistique n'a pas été sans soulever de nombreuses controverses (notamment entre Couturat, Bertrand Russell et Henri Poincaré). D'autre part, elle s'est heurtée à des difficultés quasi insurmontables, celles des antinomies logiques. Une fois de plus, je laisse à Rudolf Carnap le soin de nous en informer :

« Vers la fin du siècle dernier, la théorie des ensembles, discipline mathématique toute récente, se heurta à des contradictions (paradoxes) dignes de remarque. Une étude approfondie ne tarda pas à montrer que ces paradoxes étaient, non pas spécifiquement mathématiques, mais d'un ordre logique général; ils rentraient parmi les *antinomies logiques*. La logique nouvelle n'était pas alors en état de les réduire; elle partageait ce défaut avec l'ancienne. Ce fut l'occasion d'efforts répétés pour mettre sur pied un système rajeuni. Russell parvint à résoudre la difficulté au

moyen de la « théorie des types », mais ce fut au prix d'une séparation plus profonde encore avec l'ancienne logique qui ne pouvait plus entrer en considération, étant absolument désarmée devant les problèmes à traiter.

» Considérons l'exemple le plus simple d'une antinomie (d'après Russell). Appelons « prédicable » un concept jouissant de la propriété même qu'il exprime. Ainsi le concept « abstrait » est abstrait. Nous le disons « imprédicable » dans le cas contraire; c'est le cas du concept « vertueux », qui n'est pas vertueux. D'après le principe du tiers exclu, le concept « imprédicable » est prédicable ou imprédicable. S'il est prédicable, il doit se caractériser lui-même, conformément à la définition; il est donc imprédicable. S'il est imprédicable, la définition veut qu'il soit prédicable, puisqu'il se caractérise lui-même. Nous sommes en pleine contradiction. Et il y a toute une série d'antinomies analogues. » (*L'Ancienne et la nouvelle logique)*

On retrouve ici, sous une autre forme, le fameux paradoxe du menteur, connu de l'Antiquité : un poète crétois, Epiménide, a dit : « Tous les Crétois sont des menteurs. » Si cette phrase est exacte, Epiménide étant crétois lui-même doit avoir menti. S'il a menti, il s'ensuit qu'au contraire tous les Crétois disent la vérité. S'ils disent la vérité, Epiménide n'a pas menti. S'il n'a pas menti, alors tous les Crétois sont des menteurs. Epiménide étant crétois lui-même... etc.

Les paradoxes de ce genre sont dits paradoxes sémantiques parce qu'ils renferment, à côté des concepts considérés les *désignations* de ces concepts. Cela revient à se demander si l'on peut parler sur une langue (de la syntaxe d'une langue) dans cette langue elle-même. Carnap a montré qu'un langage peut être employé dans l'analyse de lui-même sans qu'il en résulte de contradiction mais en démontrant cependant qu'on ne peut construire une langue telle qu'elle embrasse toutes les propositions la concernant. « On évite ces pseudo-énoncés, dit-il, en n'attribuant un concept (propriété) de degré n qu'à un concept de degré $n - 1$. Cas particulier important : on ne peut pas admettre qu'une propriété s'appartienne ou non à elle-même; ce n'est ni vrai ni faux; cela ne peut jamais rien signifier. Il en est ainsi de l'antinomie de l'imprédicable dont nous parlions plus haut. Les définitions que nous posions pour « imprédicable » et « prédicable » ne peuvent pas se présenter; elles manquent complètement de sens. »

Autrement dit, la propriété d'une propriété est d'une classe supérieure à la propriété d'une chose.

Le problème de la non-contradiction de l'arithmétique fut moins heureux. Il fallait démontrer la priorité de la logique si l'on voulait réduire aux propositions de celle-ci toutes les propositions arithmétiques. Or Gödel a soulevé, à cet égard, des antinomies qui paraissent irréductibles. Mais on comprendra que nous ne puissions développer dans notre ouvrage des questions de cet ordre.

Pour nous en tenir à la stricte logique, les critiques faites à la logistique se résument à ceci :

A — La logistique est une forme vide et, comme telle, elle ne saurait faire avancer la pensée. Elle établit des rapports entre la pensée et les choses, mais n'analyse point le mouvement intellectuel qui aboutit à l'établissement de ces rapports (E. Meyerson). Or « le véritable objet d'une théorie des relations, ce n'est pas la forme vide et indéterminée de la relation; ce sont les opérations effectives que l'esprit humain a dû accomplir pour se rendre maître des rapports entre les événements et les choses » (L. Brunschvicg).

B — S'il est vrai que toute connaissance scientifique se ramène à une tautologie, alors l'objet de cette connaissance doit être donné comme une chose en soi, idéale et préformée. De la découverte d'une seule vérité devrait découler la connaissance de toutes les autres (H. Poincaré).

On pourrait répondre assez facilement que :

A — Si la logistique est, en effet, une forme vide, c'est une forme nécessaire à l'expression de toute connaissance comme de toute pensée. Ce n'est rien de plus qu'une matrice mais il n'est pas interdit de la remplir...

Dira-t-on que la géométrie est une forme vide, parce qu'elle n'a pour objet que de définir des localisations spatiales, parce qu'elle est une théorie de l'Espace indépendante de tout contenu physique ? Les axiomes d'une géométrie ne sont, eux aussi, que des définitions; les théorèmes en sont les conséquences logiques. Toute géométrie exempte de contradiction est vraie, celle de Riemann comme celle d'Euclide; il suffit d'y adapter les espaces physiques qui coïncident et l'on sait depuis Einstein que la géométrie euclidienne n'est qu'une condition particulière de celle de Riemann.

L'activité intellectuelle qui aboutit à une connaissance quelconque est un fait *psychologique* dont la logique n'a pas à tenir compte, si toutefois elle sert de conduite à son expression, en vertu des règles qu'elle lui procure. La logique sert seulement à déterminer si cette connaissance est vraie ou fausse, exacte ou inexacte, contradictoire ou non contradictoire, mais elle n'a jamais prétendu être la *source* de cette connaissance, bien qu'elle offre évidemment quelques moyens d'y parvenir.

B — La connaissance d'une vérité ne peut pas entraîner, d'elle-même, la connaissance des autres, pour la seule raison que l'esprit humain est limité. Un esprit omniscient, illimité, n'aurait besoin ni de logique, ni de mathématiques, ni de raisonnements d'aucune sorte pour connaître ce qui lui serait adéquat. L'esprit humain doit toujours accomplir une certaine démarche pour découvrir quelque chose. Mais qu'une opération lui soit nécessaire n'implique pas que le résultat de cette opération soit le fait de son esprit.

J'ignore, par exemple, ce que peut représenter 7.852×9.696. Pour le savoir, je dois faire l'opération. J'obtiens 76.132.992. Je puis bien dire, en conséquence, que ce qui importe ce n'est pas la forme « vide » de l'opération, mais l'acte opératoire qui a permis d'obtenir le résultat. Il n'en est pas moins vrai que ce résultat était implicitement contenu dans les données de l'opération.

Un exemple fort clair nous sera donné par la simple définition de deux fois deux...

22 *Deux fois deux ne font pas quatre*

Le paradoxe n'est pas mon fort et je n'ai nullement l'intention de démontrer ici qu'une évidence n'est pas une évidence. Mais seulement que l'emploi incorrect des mots entraîne à des concepts erronés dans la mesure où le concept, circonscrit par le sens du mot, devient lui-même incorrect.

On dit 7 + 5 *font* 12. Or, 7 + 5 ne font et jamais ne feront rien de plus, ni rien d'autre que 7 + 5. Que leur somme soit égale à 12 est une autre question. Elle ne peut pas ne pas l'être puisque 12 est la définition même de 7 + 5. 12 *est* 7 + 5, selon la convention qui veut que 12 soit situé entre 11 et 13 et qu'il soit égal à la somme de 7 + 5. On pourrait l'écrire 1*L*. Rien ne serait changé pourvu que l'on dénombre alors 10, 11, 1*L*, 13, etc.

Mais le verbe « faire » suppose un acte créateur. Or, il n'y a aucune création d'aucune sorte dans le simple passage de 7 + 5 à 12 puisque c'est *la même chose*. Je puis dire : du chlore et du sodium cela fait du chlorure de sodium parce que l'opération chimique en combinant les deux corps *engendre* un autre corps dont les propriétés sont totalement différentes. La somme est égale (sensiblement du moins) mais la qualité est tout autre. Or 12 n'est pas une qualité mais une quantité. Et cette quantité est la même *exactement* que celle de 7 + 5.

Autrefois, on disait 7 + 5 *sont* 12. La relation y trouvait son exacte expression, tandis qu'aujourd'hui le sens en est altéré par l'intrusion du verbe faire. Elle vient de ce que l'on apprend à compter avec des objets. On dit : 2 billes plus 2 billes, cela *fait* 4 billes. Et c'est bien vrai. Mais le verbe faire se rapporte aux billes et non à la représentation numérique. C'est comme de dire *x* billes + *y* billes, cela fait *n* billes, ou encore, des billes plus des billes, cela fait des billes...

Si l'on dit 7 + 5 font 12, alors on peut dire également 8 + 4 font 12. En conséquence de quoi, on devrait pouvoir dire 7 + 5 font 8 + 4. Or c'est une absurdité. Bien que 7 + 5 égalent 8 + 4, il n'y a aucun acte créateur qui engendre l'un à partir de l'autre. Mais l'un et l'autre *sont* 12. Et 7 + 5 *est* (la même chose que) 8 + 4. D'autre part, en vertu de la réversibilité des égalités, si l'on dit 7 + 5 font 12, on doit pouvoir dire 12 fait 7 + 5. Or c'est inexact. 12 suppose ou implique 7 + 5, ou 8 + 4; il ne les « fait » pas... L'acte de « faire » est irréversible et ne saurait remonter de l'effet à la cause, si tant est que 12 soit l'« effet » de 7 + 5 ! L'idée de causalité n'est impliquée ici que par la nécessité opératoire que détermine *pour nous* le passage de 7 + 5 à 12. Mais cette « causalité » est d'ordre strictement psychologique. C'est une « idée de causalité ». Elle n'a aucun caractère *logique*. 12 ne fait pas plus 7 + 5 ou 8 + 4 que ceux-ci ne font 12.

Devant cette position *logique*, voyons celle des psychologues.

« Il est faux, dit Bradley, qu'un et un soient deux. Ils *font* deux, mais ne le font que si je les mets ensemble, et je n'ai pas besoin de le faire, à moins de prendre ce parti si tel est mon choix. » (*Principles of Logic*)

Si je fais l'opération, je m'aperçois, en effet, que 1 + 1 = 2. Rien, sans doute, ne m'oblige à la faire mais que je la fasse ou non ne change rien à la chose. Avec ou sans mon consentement, une mollécule d'eau et une autre mollécule d'eau seront toujours deux mollécules d'eau. L'acte de faire est dans l'opération que je fais, non dans le résultat que je constate...

« 7 et 5, dit Emile Meyerson, ce sont deux choses, deux concepts, alors que 12 est un concept unique. Si l'on ajoute cinq à sept, on comptera, cela est certain, jusqu'à douze; mais, précisément, il faut qu'intervienne cette opération, que la séparation entre le premier nombre et le second soit effacée, que nous consentions à considérer comme un tas unique ce qui nous était apparu jusque là comme constituant deux tas séparés. » (*Le Cheminement de la pensée*)

Comme le disait Couturat, la notion d'opération est essentiellement anthropomorphique. Il faut qu'intervienne l'opération, en effet, pour que je *sache* que 7 + 5 sont la même chose que 12, mais non pour que cela *soit*.

« Même si, du point de vue axiomatique, l'opération apparaissait comme dénuée de signification, son « anthropomorphisme » a lui seul en ferait une réalité mentale, dit Piaget. Génétiquement, les opérations sont, en effet, des actions proprement dites, et non pas seulement des constatations ou des appréhensions de relations. » (*Psychologie de l'intelligence*)

Sans doute. Nul n'a jamais songé à nier la réalité mentale de l'opération, son acte créateur. Mais il n'y a « création » que de moi-même à moi-même, qui fais cette opération. Autrement dit, la démarche intellectuelle est « créatrice » en ce sens qu'elle a déterminé *dans mon esprit* la connaissance de quelque chose. Mais elle n'a pas créé cette *chose* que je connais si elle a créé la *connaissance* que j'en ai. La définition de cette connaissance nouvelle n'est rien de plus qu'un constat de fait; c'est ce que veut dire la logistique en parlant de tautologie.

L'observation d'un astronome est créatrice lorsqu'elle aboutit à la découverte d'un monde ignoré. Devra-t-on dire que ce monde n'existe qu'à partir du moment où on l'a découvert ? Ce serait d'un subjectivisme délirant.

La pensée mathématique est dynamique en ce sens qu'elle construit, qu'elle invente sans cesse. Mais c'est la *pensée* qui invente. La mathématique est inventée en tant que moyen de représentation, mais non la chose représentée, réelle ou imaginaire (l'imaginaire mathématique n'étant qu'une commodité toute provisoire).

« Il sera en tout cas plus correct de dire sept et cinq *font* douze, dit encore E. Meyerson, la forme verbale *font* étant évidemment ici l'expression, la traduction d'un véritable acte accompli. »

Du point de vue psychologique, sans doute. Mais logiquement et mathématiquement c'est inexact. Encore une fois le verbe faire ne considère que l'acte opératoire, la démarche intellectuelle ayant le résultat pour but, non ce résultat.

« Que penser alors des concepts successivement construits par l'enfant au cours des stages hétérogènes de son développement ? » se demande alors Piaget. Simplement ceci : que ce sont des approximations. Je puis bien concevoir que $7 + 5 = 15$. Il appartient à la logique — justement — de démontrer que ce concept est faux, c'est-à-dire qu'il ne correspond pas à la réalité.

De tout ce qui précède, on voit bien que ce qui sépare les logiciens purs des psychologues ou des psycho-logiciens c'est uniquement une différence de position — objective ou subjective. Les uns ne considèrent que le résultat et les conditions nécessaires à l'obtention de ce résultat, les autres que l'acte intellectuel grâce auquel on l'obtient. Les uns ne veulent voir que les marches qui permettent d'accéder à l'étage, les autres ne tiennent pour valable que l'individu qui monte l'escalier. Or je tiens, moi, que pour accéder à l'étage il faut à la fois des marches pour y arriver et un individu y arrivant...

N'oublions pas, d'autre part, que les mathématiques elles-mêmes, quelle que soit leur certitude, ne sont pas exemptes de concepts « gratuits »; je veux dire de concepts qui ne sauraient être mis en doute mais dont la valeur purement spéculative se limite à une stricte « commodité ».

Ainsi en est-il du « point ». Nous savons que — par principe et par définition — tout point peut recouvrir un point plus petit que lui, et ainsi de suite, à l'infini. Or, on démontre, à la suite de Dedekind, que sur une longueur quelconque le nombre de points n'est pas dénombrable; qu'un court segment de droite en contient autant qu'une ligne droite indéfiniment prolongée; qu'il y a autant de points sur la surface d'un carré que sur la longueur de son côté; dans le volume d'un cube que sur la longueur de son arête. Ce fait dont la signification mathématique est indiscutable semble, à première vue, paradoxal. Mais si le point — quoique représentant une « situation » dans l'espace — n'a lui-même aucune dimension, s'il ne correspond à aucune réalité physique (nécessairement finie et définie), s'il n'est qu'un imaginaire et, pour tout dire, une « absence d'espace », la chose devient évidente parce qu'il est évident que je pourrai toujours introduire, dans un centimètre cube, autant d'absence de quelque chose que dans l'univers tout entier. Et si la suite de points ne doit plus traduire une discontinuité quelconque mais la suite continue d'un discontinu poursuivi dans son analyse infinie, il est évident que le « continu » d'un segment de droite est aussi parfaitement continu que celui d'une droite illimitée. Au contraire, si le point doit être limité à la plus petite réalité physique possible, à une dimension spatiale en deçà de laquelle la notion d'espace n'a plus de sens, c'est-à-dire au photon ou, plus précisément, au quantum d'énergie, alors jamais (dans le même temps) on ne fera passer autant de photons dans une ouverture d'un millimètre que dans une autre dix fois plus

grande[1]. Le concept n'a, je le répète, qu'une valeur spéculative, nécessaire sans doute, mais sans rapport avec la réalité. Or, quel que soit l'intérêt du propos, les mathématiques n'ont tout de même de valeur réelle qu'autant qu'elles se rapportent à cette réalité même.

L'axiomatique est la méthode mathématique par excellence. Mais elle n'est jamais qu'un « schéma » de la réalité et, comme le souligne fort justement Piaget, « à cause de son caractère schématique, une axiomatique ne peut prétendre ni à fonder ni surtout à remplacer la science expérimentale correspondante, c'est-à-dire portant sur le secteur de réalité dont l'axiomatique constitue le schéma ».

Dire donc que la pensée est le « miroir de la logique » comme le prétendaient les psychologues de Würzburg, est une erreur dans la mesure où l'on entend par là d'une correspondance formelle, d'une sorte d'identité pré-établie. Que la logique, au contraire, soit le « miroir de la pensée », comme le soutient Piaget, me paraît beaucoup plus évident. Toutefois — selon moi — le processus consiste à passer de l'intuition d'un ordre logique à la constitution d'une méthode s'y référant. La logistique est bien moins un « modèle idéal de la pensée » (Piaget) qu'un modèle idéal du langage ou des formes expressives de cette pensée. Comme le soutient Wittgenstein, « la logique n'est pas une théorie mais une image réfléchie du monde. La logique est transcendantale ».

Il n'y a pas d'harmonie pré-établie entre la pensée et le monde, c'est-à-dire quelque chose qui serait immédiatement traductible en termes de pensée logique, mais une approche de plus en plus précise obtenue grâce à une organisation méthodique de la pensée.

Les énoncés sur la réalité excluent l'utilisation de toute proposition logique parce qu'ils envisagent des phénomènes soumis aux faits du monde physique, faits qui ne sont pas seulement logiques mais qui sont la logique même, son expression naturelle. La nature n'a besoin d'aucune formule pour s'affirmer comme telle.

De son côté, la pensée s'efforce de refléter la signification universelle mais son identification est approximative, maladroite, incorrecte. Elle doit avoir recours à des règles qui lui assurent une expression convenable. Autrement dit, ce qui s'introduit avec le langage, ce n'est pas la logique en tant que principe exprimé par la réalité phénoménale du monde et des choses et qui est transcendant à la pensée, mais une méthode construite à son image. Dans la mesure où elle prend nos jugements pour objet en formulant une théorie du vrai et du faux, cette méthode est bien le « miroir de la pensée ».

Mais comme le remarque Bergson, « par cela seul que nous parlons, par cela seul que nous associons des idées les unes aux autres, et que ces idées se juxtaposent au lieu de se pénétrer, nous échouons à traduire entièrement ce que notre âme ressent : la pensée demeure incommensurable avec le langage ».

[1] On devine aisément que les photons considérés sont relatifs à une émission de même fréquence et équivalents en valeur quantique.

23 *De la logique verbale à la logique visuelle*

Cette difficulté est due en grande partie à l'usage des mots qui reconstruisent à la manière d'un puzzle une pensée découpée et morcelée, qui épousent le développement continu de cette pensée mais ne peuvent en traduire la constante homogénéité. Quoique fondée sur des relations, c'est-à-dire sur du discontinu, la pensée en tant qu'opération mentale ne se laisse pas cerner aussi facilement. Elle ne se cristallise dans les mots que par nécessité. Le besoin de clarté qui les suscite fait qu'ils ne la précisent qu'en la schématisant.

Et l'on peut se demander si le langage filmique ne serait pas susceptible de refléter la pensée « en train de se faire » infiniment mieux que les mots qui (quel que soit le terme de leurs associations) la cristallisent en forme d'idées plus ou moins repliées sur elles-mêmes et ne traduisent jamais qu'une pensée achevée, déjà faite.

Si je puis risquer un parallèle fortement « imagé », je dirai que les mots sont à la pensée comme les photons le sont à la lumière, tandis que les images filmiques, à la fois précises par ce qu'elles montrent et imprécises par ce qu'elles suggèrent, représentent davantage le mouvement ondulatoire — continu — de l'émission lumineuse.

Et si, comme le prétendait Ribot, les idées sont des sentiments transformés, par le fait que les images déterminent des sentiments avant de déterminer des idées, il semble que, grâce à elles, le passage constant du sentiment à l'idée puisse être retrouvé et poursuivi. C'est, au fond, ce qu'Eisenstein voulait dire lorsqu'il affirmait : « Dans les premiers temps, les temps magiques ou religieux, la science était à la fois un élément d'émotion et un élément de savoir collectif. Puis, avec le dualisme, les choses se sont séparées et nous avons d'une part la philosophie spéculative, l'abstraction pure, de l'autre, l'élément émotionnel pur. Nous devons maintenant faire un retour, non pas au stade primitif qui était l'état religieux, mais vers une synthèse analogue de l'élément émotionnel et de l'élément intellectuel. Je pense que le cinéma est capable de faire cette grande synthèse, de rendre à l'élément intellectuel ses sources vitales, concrètes et émotionnelles. De l'image au sentiment, du sentiment à l'idée, telle doit être la ligne génératrice du film. »

Pas plus que la littérature le cinéma n'a pour objet d'exprimer des idées précises, de traduire avec rigueur une connaissance déterminée. La logique du film, dont nous aurons à reparler, ne concerne donc pas la rigueur de ce qui est exprimé mais la rigueur de l'expression. Elle concerne la structure des associations visuelles ou audio-visuelles qui ont pour but de déterminer des idées dans la conscience du spectateur. Ces associations doivent suivre le passage du sentiment à l'idée, le poursuivre, le provoquer au besoin. Elles doivent construire les idées selon le processus de la pensée elle-même, en calquer le mécanisme complexe, de telle sorte que, tandis que ces idées s'élaborent dans la conscience du spectateur, l'activité mentale de celui-ci ne soit plus en quelque sorte que le reflet, le « double » du processus filmique.

En ce sens la logique des structures visuelles doit être une logique fondée sur la psychologie en même temps qu'une poétique; une logique de la création, du « *poiein* » et de la pensée en formation. La pensée du spectateur doit être le reflet d'une logique impliquée *dans* le déroulement et *par* le déroulement des images filmiques.

Le réel est toujours vrai, bien que son « objectivité » soit toute relative. Les relations entre les choses réelles, les conséquences que l'on en tire sont exactes ou inexactes mais elles ne sauraient être contradictoires à moins que de se révéler comme absurdes. Il n'est de contradiction que dans les mots, dans les structures grammaticales. Les images filmiques, étant images du réel, ne sauraient être sujettes à contradictions. Leurs relations non plus, à moins qu'elles ne se posent volontairement comme absurdes, auquel cas elles sont entendues et reconnues comme telles, immédiatement.

L'invraisemblance au cinéma n'est jamais dans les images, dans ce qu'elles montrent, mais seulement dans ce qu'elles postulent. Que les situations soient arbitraires, que la psychologie des personnages soit fausse, cela ne regarde que la construction dramatique, le récit. Du fait qu'elles instaurent le drame dans un réel concret, les images donnent à ce drame un certain caractère de réalité, une vérité *a priori*. Mais elles ne l'authentifient que dans la mesure ou son arbitraire peut être accepté comme *possible*, faute de quoi le caractère de réalité donné aux événements représentés souligne davantage ce qui leur manque pour être vrais. La réalité de la représentation ne laisse que difficilement passer l'invraisemblance. La non-coïncidence devient flagrante. Ce qui, bien souvent, serait acceptable à la scène ou dans un roman se révèle inadmissible à l'écran. Le cinéma authentifie le représenté mais il exige en contrepartie la crédibilité de ce qu'il représente.

On voit qu'en ce qui concerne les images, la logique est immédiate, tout comme dans la réalité elle-même[1]. S'il y a interprétation, subjectivité évidente dans la manière de reproduire le réel, il n'y a pas et ne peut y avoir de trahison possible, ou alors l'image n'est pas image du réel.

La forme logique ne concerne donc que la façon d'organiser ces images, d'établir leurs relations en vue de quelque finalité expressive.

24 *Les deux langages*

Que les mots dans les énoncés scientifiques et conformément à la logique aient un sens précis, que leur organisation grammaticale soit surveillée afin d'éviter toute contradiction, voilà, nous l'avons vu, qui est indispensable sur le plan du langage rationnel. Mais ce langage, de par sa précision même, ne saurait avoir aucun caractère esthétique.

L'art, en effet, sollicite une *interprétation créatrice* qui vient répondre comme un écho modifié, transformé, à l'élan créateur de

[1] Il n'est pas question, bien entendu, de la logique du récit (que nous n'avons pas à envisager pour le moment), mais de la logique de la représentation.

l'artiste. Tout poème, tout roman suppose un jeu d'interférences entre l'auteur et le lecteur. La logique, qui n'en est pas exclue, devient une « logique des interférences » c'est-à-dire quelque chose comme une logique des probabilités dans l'ordre esthétique. Tout comme l'autre elle se fonde sur la logique des relations, à ceci près que les conséquences n'ont plus à être vraies mais vraisemblables. Elles n'ont plus à convaincre mais à émouvoir; elles n'ont plus à préciser mais à suggérer. En vertu de quoi les relations qui les déterminent se veulent affectives plutôt que rationnelles. La logique se doit donc d'organiser le langage en jouant sur les mécanismes psycho-physiologiques qui sont à la base de l'affectivité (associations intuitives, réflexes plus ou moins conditionnés, structurations immédiates de la conscience, etc.) et sur les relations de causalité vraies ou fausses mais *sensibles*, en vue d'orienter cette affectivité vers des sentiments déterminés. S'il s'agit de passer aux idées, c'est alors à des idées qui sollicitent la participation, l'activité intellectuelle du spectateur ou du lecteur et qui naissent des sentiments que, de la sorte, on a déterminé en eux.

Aucun rapport donc entre le langage lyrique et le langage logique si ce n'est qu'ils réclament l'un comme l'autre des structures organisatrices.

Dans ses ouvrages sur le langage et sur le rythme, M. Pius Servien a magistralement souligné cette différence.

« Au sein du langage, dit-il, — ce langage qu'on croyait tout d'une pièce, une sorte d'océan sans limites — nous avons découvert deux domaines, aux propriétés opposées. Nous les avons nommés : l'un, Langage des sciences, l'autre Langage lyrique (il s'agit de deux étiquettes, nouvellement posées sur deux domaines nouvellement découverts, et non de sens vagues ou imités). C'était le début de recherches sur le langage d'une espèce toute nouvelle, en Langage lyrique comme en Langage des sciences.

» La raison profonde, qui avait rendu l'esthétique incapable de progrès, mais seulement de beaux désirs et de nuages mouvants, apparaissait : l'un des domaines, le Langage lyrique, est irréductible à l'autre. (Les deux, d'ailleurs, sont également insaisissables à toute tentative en langage métaphysique, mêlé, dégradé.)

» Le poète, Maître des mots, qualifié essentiellement pour découvrir, au sein du langage, et pour tirer des pouvoirs nouveaux de ses découvertes, aperçoit ces deux pôles, ces deux cimes à gravir, ces deux points de concentration de l'extrême beauté : le Langage lyrique extrême, et le Langage scientifique dans sa zone extrême qui est, nous l'avons montré, les mathématiques. » (*Science et poésie*)

Autrement dit : Dans le langage des sciences (ou langage logique), chaque phrase a un seul sens et non plusieurs. A une phrase du langage logique on peut toujours trouver une autre phrase absolument équivalente.

« Pour découvrir ce critère, dit Pius Servien, nous allons nous adresser au mot « orient ». C'est un de ces mots que nous venons de dire, qui peuvent figurer dans une note scientifique. Ils y figurent avec

une propriété caractéristique : « Orient » veut dire « Est »; un de ces mots pourra toujours remplacer l'autre. Ce sera là un usage déjà établi; ou bien, au besoin, un congrès de savants le décrétera.

» Sirius est du côté d'orient par rapport à Orion »; cette phrase de l'astronomie de Lalande se remplace parfaitement par cette autre : « Sirius est du côté de l'Est par rapport à Orion ». C'est la même chose.

» Après Lalande, voici Chateaubriand :

» *L'aurore paraissant derrière les montagnes enflammait le vaste orient.*

» Le vaste Est ? ce ne serait vraiment pas la même chose, nul décret n'y ferait rien. Et encore moins s'il s'agit de cette phrase célèbre :

» *Dans l'orient désert quel devint mon ennui...*

» Nulle convention, nul congrès de linguistes ou de poètes ne pourrait imiter ce qui se fait en sciences : décider qu'un mot pourra remplacer l'autre, que ce sera la même chose. » (*ibid.*)

Le langage logique considère l'ensemble de toutes les phrases telles qu'il soit possible de s'accorder complètement sur leur sens. Ces phrases comportent des phrases équivalentes traduisibles d'une langue à l'autre.

Du point de vue logistique, le nombre des sens que l'on peut transmettre par le langage des sciences est un infini dénombrable.

Au contraire, en langage lyrique, les phrases n'ont pas chacune un seul sens et aucune ne saurait être l'équivalente de quelque autre.

« Nous constaterons par exemple, poursuit Pius Servien, que, à chaque proposition en Langage des sciences, correspond une proposition contraire : « Cette figure est un cercle » — « Cette figure n'est pas un cercle ». Rien de pareil en langage lyrique : Hugo écrit « Waterloo, Waterloo, Waterloo, morne plaine ». Mallarmé écrit « La lune s'attristait ». Quel est le contraire de ceci ? Il n'y en a pas. Mais l'opposition n'est pas entre Poésie et Vérité : si l'opposé du Langage lyrique, c'est-à-dire le Langage des sciences, contient des propositions vraies, il en contient donc autant de fausses. Et rien ne prouve que cette phrase lyrique « je t'aime », ne soit parfois une vérité.

» Les langues coïncident par leur domaine en Langage des sciences. C'est là la seule langue universelle possible, il suffirait de l'exprimer au moyen de signes.

» Mais les langues ne coïncident jamais suivant leur domaine opposé, le Langage lyrique. Quand les mots latins sont devenus français, leur sens a autant changé que le visage des légions qui les apportaient, devenues la cour de Charles IX ou le salon de Mme Récamier. » (*ibid.*)

Le plus important toutefois dans cette distinction c'est que « *le Langage des sciences est indifférent aux rythmes* », tandis que « *le Langage lyrique est un langage rythmé* ».

Le sens des phrases du langage lyrique est intimement lié à leur rythme et ne dépend que de lui. Ces phrases sont alors irréductibles au Langage des sciences qui « est une langue appauvrie, restreinte, qui se détache du langage total pour se fermer sur elle-même et qui a perdu à jamais des classes entières de phrases. Par exemple toutes celles qui sont au mode optatif :

» *Dieux ! Que ne suis-je assise à l'ombre des forêts.* » (Racine)
Toutes celles qui sont une exclamation :

» *Hélas ! j'ai quelquefois entendu Hérodiade déclamée, et le divin cygne !* » (P. Valéry)

» Avec ces mots vivants, il n'est jamais possible de savoir dans quelle mesure nous nous entendons les uns les autres. » (*ibid.*)

Mais, que le sens des phrases dépende de leur rythme, que le sens des mots lui-même dépende, dans une certaine mesure, de leur situation dans la phrase (ou dans la structure rythmique qui la commande), cela n'empêche ni les mots ni la phrase d'avoir tout de même un sens logique.

Sans doute est-ce bien le sens « second », déterminé par le rythme, qui devient *le plus important*, qui se superpose au sens « premier », qui le prolonge ou s'y oppose, l'affirme ou le détruit, joue avec lui ou contre lui, mais il est à remarquer *qu'il ne saurait être sans lui*. Le sens « second » (ou lyrique) d'un mot n'existe et ne peut exister qu'*à partir* du sens logique qui détermine ce mot lui-même et le cautionne.

Autrement dit, si le langage lyrique ne se laisse pas enfermer dans des définitions précises comme le langage logique, il ne saurait être autre chose pourtant qu'un aspect singulier de celui-ci, puisque c'est sur lui, en partie, qu'il se fonde. Il n'en est qu'une forme à la fois plus vaste et plus subtile, la forme esthétique même, dont les ressources fondamentales cependant sont *extérieures au langage*, bien que les qualités lyriques de ce langage en découlent. Ces ressources, ce fondement, c'est *le rythme*.

Le langage lyrique n'est que la conséquence de l'intrusion du rythme dans le langage normal, alors soumis à la logique du nombre et des relations métriques plutôt qu'à la logique formelle, l'une et l'autre cependant s'apposant, s'opposant, se juxtaposant dans un jeu de correspondances perpétuelles.

25 *L'image verbale*

Le nom *d'image verbale* est souvent donné par les linguistes (Vendryès, entre autres) à l'unité psychique antérieure à la parole. Selon Charcot cette unité serait constituée par l'ensemble de plusieurs images de caractère différent : une image visuelle et une image auditive accompagnée d'une image « kinesthésique » (associée aux impressions tactiles ou à quelque effort musculaire signifiés par l'objet) et d'une image « orale » (associée à la motricité de l'élocution). Le tout serait constitutif du mot, considéré comme l'aboutissement élaboré des mécanismes moteurs fondamentaux auxquels nous avons fait allusion précédemment.

Toutefois, par « image verbale » nous voulons entendre ici les différents aspects de l'image mentale, en tant que celle-ci est associée aux mots qui la provoquent et, plus particulièrement, l'image suggérée par les structures phonétiques alors déterminantes.

Dire, comme nous l'avons fait, que l'idée s'identifie à une image, c'est dire aussi bien que tout mot suggère une image. Mais, comme on l'a vu pour la « chaise », si les représentations qui s'y rapportent sont infiniment variables, l'image — à ce niveau — se limite à cerner l'objet, à l'évoquer dans la conscience. Elle s'accorde au sens logique et ne le dépasse point. Nous la dirons, dans l'ordre des valeurs esthétiques, *image du premier degré*. C'est elle que nous « voyons » lorsque nous lisons un texte quelconque où les mots ne comptent que fort peu et sont comme transparents aux idées qu'ils suggèrent.

Ces mots, nous les devinons plutôt que nous ne les lisons. Notre imagination va tout de suite au signifié, c'est-à-dire à des images qui déterminent dans notre esprit un ensemble de relations, de liaisons dont elles ne sont que le support fugitif mais nécessaire. Leur enchaînement compose un univers qui se forme et se déforme, au gré de la lecture, dans une production mentale continue, homogène, constamment variable.

Ainsi, dans le langage logique, si le mot « chaise » désigne un objet déterminé il n'a, bien entendu, aucune des propriétés de cet objet ni de cette idée. Le mot « vertu » n'a aucune vertu particulière et le mot « chien » ne mord pas.

Dans le langage lyrique le mot « chien » ne mord pas davantage. Mais il suggère — ou peut suggérer — autre chose que ce qu'il signifie. Il peut devenir l'image d'une propriété de cet animal et, par extension, de toute propriété semblable à quelque propriété de cet animal. Disons, si l'on veut, de la fidélité. Aussi bien, de tout ce que la fidélité suggère. Etc.

Dans le vers de Racine, « Dans l'orient désert quel devint mon ennui », le mot « orient » ne désigne pas seulement une région géographiquement définie : il déroule tout un ensemble d'images relatives à quelque connaissance (historique, biblique, de mœurs, de comportement, d'action, de faste ou de solitude) que nous avons de cet orient. Son épaisseur sémantique se déploie en éventail, devient cet ensemble d'images qui se heurtent, s'accumulent, se complètent ou se contredisent; un « sentiment » qui, soumis au sens général de la phrase, l'intègre cependant, le ramène à lui et lui donne une couleur particulière, un caractère à la fois plus riche et plus vague.

Que les mots alors ne soient plus seulement des moyens d'expression interchangeables, mais qu'ils deviennent *créateurs*, c'est-à-dire qu'ils suggèrent des idées au-delà de celles qu'ils signifient normalement, des idées nées de leurs relations singulières, de leur rythme, de la friction des sens différenciés, voilà bien qui est le « fait poétique », son essence même « par principe et par définition ».

Comme le remarque Jean Paulhan, le « mystère » de la littérature et de la poésie en particulier « paraît en effet tenir à un passage, et comme à une métamorphose, telle que le langage et l'esprit y soient indiscernables : soit que le rythme et la rime y *fassent* de la pensée, soit que l'émotion et l'inspiration y *fassent* du rythme et de la mesure. Bref la pensée s'y conduit comme du langage, le langage comme de la

pensée, le tout suivant la même confusion, dont le linguiste est le premier victime. Et simplement, semble-t-il que cette confusion se trouve en poésie plus sensationnelle, évidente, et comme fondée en réalité. D'où l'on pourrait conclure encore que la poésie est propre à servir l'étude du langage, plus encore que le langage l'étude de la poésie. » (*Les Linguistes en défaut*)

Tandis que l'image suggérée par le sens logique est toujours plus ou moins *statique,* ici, synthèse d'un ensemble d'idées, issue de comparaisons ou d'associations, elle devient une représentation mentale agissante. Créatrice d'idées et de courants d'idées elle est alors *dynamique.*

Dans le langage lyrique, le « mot-véhicule » se charge d'une signification nouvelle. L'émotion qu'il contient se traduit par tout un réseau de relations insolites. Devenue métaphore ou symbole l'image, alors, peut être dite du « *second degré* ».

C'est cette image qui est généralement qualifiée d'« image poétique ». Mais à celle-ci s'en ajoute une autre, et souvent plus subtile; celle qui, justement, est déterminée par la musicalité verbale et dont le sens est allusif. Due à la relation des accents, des timbres et des tons, à la relation des temps forts et des temps faibles qui modulent le rythme, cette image se complique de la sensation colorée donnée par les assonances et les allitérations.

Le jeu des allitérations est trop connu pour que nous ayons besoin d'insister. Rappelons seulement que dans des phrases comme :

« Un frais parfum sortait des touffes d'asphodèle,
Les souffles de la nuit flottaient sur Galgala... »

la répétition de la sonorité *f* donne l'impression d'une brise légère courant dans les herbes sauvages. Et qu'il s'agit bien moins d'une imitation réaliste que de traduire la sensation physique des choses évoquées, d'en exprimer l'émotion en la retrouvant dans les mots eux-mêmes, dans leur mouvement, leur rythme, leur musicalité. L'harmonie est plus suggestive qu'imitative.

Certes, le vers célèbre : « Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ? » se veut imitatif. Mais dans :

« Ariane, ma sœur, de quel amour blessée
Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée »,

le jeu des assonances et des allitérations est purement subjectif. La sonodité *s* n'imite rien du tout. Guère plus la sonorité *f* dans :

« Il n'avait pas de fange en l'eau de son moulin
Il n'avait pas d'enfer dans le feu de sa forge, »

Dans : « Tout m'afflige et me nuit et conspire à me nuire », la répétition de l'*i* réparti de trois en trois syllabes sur les quatre toniques traduit la lassitude et l'insistance d'un énervement accablé. Dans :

« Le gouffre roule et tord ses plis démesurés
Et fait râler d'horreur les agrés effarés »,

Hugo, par la répétition de la sonorité *r,* traduit le bruit, le tumulte de

la tempête. Mais la même sonorité peut aussi bien devenir carressante :

« Sur la plage sonore où la mer de Sorrente
Déroule ses flots bleus, au pied de l'oranger... » (Lamartine)

ou traduire quelque mélancolie :

« Et la narine jointe au vent de l'oranger
Je ne rends plus au jour qu'un regard étranger. » (Valéry)

Les allitérations, les assonances se veulent *évocatrices* et rien qu'évocatrices. Comme le remarque Auguste Dorchain qui, s'il ne fut pas un grand poète, fut du moins un grand critique : « Toutes les fois qu'on oublie cette vérité essentielle, et qu'on prétend attribuer à ces mots, à ces lettres une autonomie, une vie propre, une vertu directement imitative ou symbolique, on tombe dans l'enfantin, dans l'incompréhensible, dans l'absurde. »

Il n'en est pas moins vrai que c'est la matière verbale elle-même qui est en cause, qui crée ou détermine la suggestion au-delà (mais *à partir)* du sens logique; qui s'ajoute à la métaphore et l'enveloppe de sa musicalité. Il semble que l'essentiel soit dans le jeu des voyelles dont les sonorités variables s'harmonisent autour de pivots sonores identiques (les consonnes).

De toute façon, dans le poème, le mot — essentiel quant à la signification logique ou métaphorique — le cède aux syllabes, aux phonèmes qui constituent la « matière verbale » proprement dite. Le mot n'est plus transparent à l'idée : il fait écran et se pose comme élément premier. Il signifie, mais à travers une *forme* devenue sensible et sa valeur de signe n'est plus que sous-jacente. En tant que groupe de sons articulés il n'est plus *moyen* mais *facteur* de poésie. La musicalité l'emporte, qui traduit l'ineffable; un ineffable non nommé ou nommé par qui ne désigne rien, par un rythme qui « appelle » un sens non signifié, invoqué par une sorte de transfert lyrique.

A la limite, et pour reprendre l'expression d'André Breton, les mots peuvent être « détournés de leur devoir de signifier ». On en arrive alors aux comptines dont les mots, cependant vides de sens, déterminent, dans une sorte d'ivresse verbale, une sorte de joie à la fois physique et mentale et atteignent, par-delà leur absence de contenu, à une véritable « signification » de caractère incantatoire. Tel, par exemple, dans :

« Am, Stram, Gram
Pic et pic et colégram
Bour et bour et ratatam
Bour, Tam, Gram »,

dont la structure — consciemment ou non — semble calquée sur celle d'un syllogisme (avec thèse, antithèse et synthèse à partir de la proposition initiale), offrant la caricature d'une matrice logique dans laquelle on aurait mis des modulations verbales appelant tout et n'importe quoi.

Certes, il est toujours facile d'associer des mots « gratuits » pour ne tirer de cette association qu'un effet curieux ou amusant de vocables télescopés. Il est *plus difficile* de leur prêter un sens, de les soumettre à

un sens logique *nécessaire* pour en tirer, *de surcroît*, un sens « second » qui s'ajoute au précédent, le prolonge ou le détruit. C'est même, tout compte fait, ce qu'il y a *de plus difficile*.

Il importe donc que les mots aient un sens à partir duquel, autour duquel, et surtout au-delà duquel le rythme se fonde et se développe. Mais les mots agissant avant tout en tant que « structure », leur sens n'a qu'un pouvoir « catalyseur ». L'image verbale est fonction du *rythme*, de la *tonalité* et des assonances ou allitérations. L'image intellectuelle (symbolique ou métaphorique) que nous avons qualifiée d'image du « second degré », à la poursuite exclusive de laquelle s'essouffle la poésie contemporaine, compte moins, selon moi, que cette *image verbale* que je qualifierai *d'image du troisième degré*.

Il semble que le sentiment poétique soit le résultat — ou la conséquence — des multiples frictions créées à partir des mots entre le sens logique, le sens métaphorique et ce sens ineffable dû à leur musicalité. En se heurtant, se complétant ou se superposant, ils se confondent en un sens nouveau qui est pour moi la poésie même.

Il semble aussi que l'exaltation lyrique ne soit rien de plus que la conséquence d'une « motricité psycho-physiologique » dont les mots ne sont que l'instrument. Un geste laryngo-bucal rythmé et cadencé qui est pour les mots — comme pour les idées suscitées par leur continuité rythmique — ce que la danse est pour le corps : une danse où l'acte de danser est plus important que « ce qui danse ».

Comme le corps oublie sa pesanteur et se « divinise » dans le rythme, les mots oublient leur sens premier. Ils en acquièrent un autre, plus ou moins incantatoire, qui les transcende — ou les désagrège. D'où, entre les sens multiples, un courant insolite qui prolonge l'élan émotionnel; élan dont la coulée rythmique *continue* est modulée par la discontinuité tonale ou métrique.

L'un des aspects desséchants de la poésie contemporaine est de ne vouloir considérer la poésie que comme un « moment d'intériorité pure », comme la création d'un univers subjectif, tellement subjectif qu'il en devient incommunicable. Et d'ignorer les nécessités rythmiques pour ne poursuivre que la métaphore éblouissante.

Négligeant les vertus fondamentales du mot, bien des poètes appartenant à des écoles plus ou moins issues du surréalisme — mais d'un surréalisme à mon sens mal compris, désincarné — font appel aux vertus « transcendantes » de la musique, pour ce qu'elle a ou peut avoir d'ineffable, dans le moment même où ils sont le moins musiciens. Ils oublient que le rythme en est la condition première.

N'ayant plus ni structure, ni rythme, ni mouvement, ni prosodie d'aucune sorte, non seulement le poème échappe à toutes les qualités plastiques qui lui sont cependant indispensables, mais encore et surtout l'image elle-même n'a plus de sens — si ce n'est celui qu'on veut bien lui donner. Sous le couvert d'une subjectivité forcenée *n'importe quoi devient image de n'importe quoi*.

Or l'image n'est ni un commencement ni une fin en soi — mais *un aboutissement*. Elle est l'accomplissement de quelque chose sur quoi

elle se fonde, qui la commande et la justifie. Privée de ce support elle s'anéantit. Poursuivre cette « image pure », c'est vouloir obtenir le parfum d'une rose sans la rose, la rose sans le rosier. Et ces images-idées ne sont bientôt plus que des idées d'images...

Certes, l'image doit être subjective. Mais elle se doit d'être « objectivable » si je puis m'exprimer ainsi. Il n'est point de poète authentique, si grand soit-il (que ce soient Rimbaud, Mallarmé, Valéry, Apollinaire — pour ne citer que les plus subjectifs et les plus intellectuels) dont les images ne puissent être réfléchies dans la conscience du lecteur.

Quand Valéry dit : « Eté, roche d'air pur », cette image peut, à première vue, paraître étrange, déconcertante (elle le fut...). Mais, pour peu qu'on la pénètre, tout s'illumine. L'idée associant la pesanteur de l'été à l'image d'une roche — et d'une roche d'air pur, qui traduit à la fois le poids matériel et l'absence de matière, la limpidité azurée du zénith — est fulgurante.

L'image, aussi subjective qu'elle puisse être, est aussitôt réfléchie dans la conscience du lecteur, laquelle s'identifie à la conscience créatrice, perçoit, conçoit et, véritablement, « communie » avec elle.

Eluard, certes, n'est pas exempt de beautés (je prends ce chef de file à dessein car, à puiser dans les « suiveurs » le jeu serait trop facile...). Lorsqu'il écrit (*Poésie ininterrompue*) : « Le soleil naît sur la tranche d'un fruit », je vois bien l'image — et l'idée. Je participe. Mais quand je lis :

« Les coquilles dans la nuit
D'un piano sans fondations »...

je me demande d'abord — l'absence de ponctuation aidant — si « d'un piano » se rapporte aux coquilles ou à la nuit. S'il faut lire « dans la nuit, les coquilles d'un piano », ou bien « dans la nuit d'un piano ». Je ne vois plus. Non pas « ce qu'il veut dire », mais ce qu'il veut suggérer, communiquer, créer. Rien ici ne s'impose. Et pourquoi « d'un piano » plutôt que d'une contrebasse ? Tout est gratuit. S'il dit encore :

« Le golfe d'une serrure
abrite trop de calculs »...

j'admets l'image en y mettant beaucoup de bonne volonté. Mais je pourrais dire, tout aussi valablement, et dans une image encore plus surréelle : « Le golfe des calculs abrite trop de serrures »...

S'il dit (*Capitale de la douleur*) : « Ta chevelure d'oranges dans le vide du monde », j'admets, mais je me demande : pourquoi d'oranges plutôt que de fougères, de mousse ou de tout ce qu'on veut ?

Encore une fois je ne cherche pas une raison « logique » mais une raison suffisante, une « nécessité d'être ». Je ne la vois point... Outre que ces images, issues d'associations libres de mots épars, n'ont d'original que cette association même.

Si le poète me propose : « Dans les ravins du sommeil », je suis obligé de constater que cette image trahit un mécanisme mental semblable à celui qui nous vaut : Les chemins de l'espérance, les portes de l'avenir, les carrefours de l'inquiétude, les abîmes du doute, et autres

facilités conceptuelles. On en arrive bientôt à ce « sabre qui est le plus beau jour de ma vie »... A force d'originalité voulue, on retrouve Joseph Prud'homme. Il n'est que de changer les mots et de dire, par exemple : « Cette chanson de porcelaine est le tunnel de notre amour »... et pour citer Eluard lui-même (*Le Travail du poète*) :

« On arrive bien vite
aux mots égaux
aux mots sans poids
Puis
Aux mots sans suite
parler sans avoir rien à dire »...

Or un poème doit « donner à voir »... donner à penser, à saisir sinon à « comprendre ». Mais à voir ou à penser dans un sens déterminé à partir duquel la conscience du lecteur peut accomplir des arabesques, mais grâce auquel elle se veut capable de suivre ou de retrouver l'idée génératrice, de « participer »; sinon le poème demeure lettre morte.

Ce qui est mis en cause, ce ne sont pas les phrases elles-mêmes mais ce à quoi elles correspondent, c'est-à-dire la relation intentionnelle entre l'image et son objet.

Supposons qu'il s'agisse d'un condamné à mort dans sa cellule, et qui songe à s'évader. Aussitôt la phrase : « Le golfe d'une serrure abrite trop de calculs » devient vraie. Image d'un mouvement intérieur, d'une pensée, elle est aussi éblouissante que celle de Valéry. Mais, dans le poème en question, elle ne correspond à rien. A rien de nécessaire, c'est-à-dire de vécu, de ressenti. Elle ne pose que sa gratuité dans un ensemble avec lequel elle n'a d'autres rapports que ceux que l'on veut bien lui accorder. Il ne faut pas chercher plus avant les raisons d'une certaine « défaveur » du public — même cultivé — devant la poésie. Si une suite de mots peut prendre n'importe quel sens c'est qu'elle n'en a aucun. Et tout le monde est capable d'accrocher des mots dépourvus de sens ou n'en ayant un que pour celui qui les ordonne.

De toute façon une image doit être *convaincante*. Elle doit emporter l'adhésion du lecteur. C'est bien en cela qu'elle est « image », sans quoi elle n'est plus qu'une association gratuite de rapports pseudo-intellectuels. Les lieux communs, les « clichés » furent en leur temps d'authentiques images. Clichés elles ne sont devenues qu'en raison de leur vertu, de leur puissance, à force d'être communément employées. Je crains fort que les images de Paul Eluard et de ses disciples ne le deviennent jamais, si ce n'est justement ce « donner à voir » qui est son expression la plus heureuse et la plus juste, raison pour laquelle on l'emploie aujourd'hui communément.

L'idée de « poésie pure » a fait bien des ravages; et d'autant plus qu'elle a été moins bien comprise. Ne la voir que dans la nouveauté d'une image aussi surprenante que gratuite, c'est lui tourner le dos et se satisfaire de la facilité des faux éblouissements. Pour moi, plus le poème est « rationnel » et plus il a de chances d'atteindre à la poésie pure. On comprend, j'imagine, que j'entends par là tout le contraire

d'un poème qui exprimerait des idées rationnelles, ce qui serait la négation de toute poésie. Mais un poème dont la composition *rationnellement organisée* (Mallarmé, Valéry) vise à une sorte de mathématique du langage en ce que cette mathématique utilise les mots moins en tant que signes qu'en tant que phonèmes (ou groupes sonores organisés autour d'une idée sous-jacente) et compose avec leur rythme une structure musicale qui porte l'idée initiale au-delà d'elle-même, créant ainsi l'image poétique pure.

Toute image qui n'est pas l'aboutissement d'une idée, d'une sensation, d'une émotion *communicable et perceptible*, qui n'est pas fondée sur le rythme, sur les structures verbales ou sur les associations insolites — mais compréhensibles — ne peut être qu'illusoire et vaine. Elle n'est alors qu'un miroir aux alouettes quand elle devrait tenir le ciel entre ses mains...

Qu'elle soit obtenue par recherche, par orientation volontaire des sensations; qu'elle soit le fait d'une *attention intéressée* de l'esprit ou qu'elle jaillisse comme par surprise hors des profondeurs du subconscient, peu importe, pourvu qu'elle aboutisse à une expression *sensible*.

Dans les œuvres surréalistes les images éblouissantes ne se comptent plus : « Dans le ruisseau il y a une chanson qui coule. » « Le jour s'est déplié comme une nappe blanche. » (Reverdy) « Il y a des serrures qui ferment mal sur l'Infini. » (Aragon) Etc. *Nadja, le Paysan de Paris,* sont sans doute les plus belles proses lyriques du demi siècle. Mais je n'y vois rien qui ne soit compréhensible ou à quoi l'esprit ne puisse trouver quelque correspondance immédiate, quelle que soit l'étrangeté de la médiation.

Eluard, au contraire, compose des images scintillantes mais qui n'ont de valable que leur existence même. Inorganiques, invertébrées, ce sont comme des pépites surnageant sur un océan de rien, des étincelles surgies du néant qui n'ont d'autre fin que d'y retourner aussitôt.

L'usage de l'absurde, d'autre part, ne peut être valable que s'il est méthodique et concerté contre toute apparence de raison (Max Jacob, Desnos) tant il est vrai que l'art — quel qu'il soit — n'est jamais qu'une organisation rationnelle des mécanismes du subconscient, quel que soit le degré de conscience claire qu'on puisse y apporter ou non. C'est toujours une question de forme et de style.

Si elle est le propre du poème, l'image verbale se manifeste toutefois d'une façon plus modeste, assez différente mais certaine, dans l'organisation des concepts.

J'ai fait remarquer (§ 19) que, chez l'enfant qui apprend à lire ou à nommer les choses en même temps qu'il les découvre, l'association du mot et de l'image se fait automatiquement. Par une sorte de réflexe conditionné l'image appelle le mot, le mot appelle l'image. Mais l'un et l'autre peuvent être associés jusque dans leur structure même. Et il est bien rare que cette association ne persiste pas dans l'esprit de l'homme mur, qu'elle ne demeure pas indélébile, quelles que soient les images ultérieures qui peuvent venir compléter ou parfaire son impression première.

Pour en donner une idée, il m'est difficile de ne point avoir recours à des expériences personnelles, tout examen venant du dehors étant incapable de cerner valablement son objet. Je m'en excuse donc et ne puis, bien entendu, affirmer que ce mécanisme soit identique chez tous les sujets. Du moins, me croyant normalement constitué, je pense qu'il doit en être ainsi chez les autres.

Dans mon esprit, donc, toute image de tout objet appelle automatiquement le mot qui le désigne. L'inverse est évident. Mais ce mot ne se présente pas comme un signe abstrait, amorphe, incolore. Il se présente comme une structure dynamique, comme un groupe sonore, comme une *image verbale*.

Si je prends, par exemple, le mot « sauvetage » qui est l'un des premiers mots un peu compliqués que j'aie lu dans une grammaire enfantine, je vois tout de suite l'image qui l'accompagnait pour le faire mieux comprendre. C'était un dessin représentant une embarcation légère montée par quelques matelots et dont la proue, soulevée par une lame, semblait buter contre elle et la heurter de front. Tandis que j'épelais le mot, j'animais le dessin : le canot, qui illustrait l'idée de sauvetage, avec les marins se dirigeant à grands efforts de rames vers l'épave qu'on apercevait au loin, le canot, dis-je, butait contre la vague immense, la surmontait puis, glissant sur la mer houleuse, disparaissait en poursuivant sa course. Cependant j'épelais : sau-ve-ta-ge. Or, tandis que les sons *sau-ve* s'associaient au mouvement des rames, à l'effort des matelots, ces deux syllabes, venant buter contre la lettre *t*, représentaient le canot heurtant la lame, laquelle figurait la consonne dressée tel un mur difficile à franchir. La vague surmontée, le canot glissait dans un mouvement lent et long qui s'évanouissait, tout comme le son *age* - un *a* largement ouvert venant mourir dans un souffle : *ge*. Et le canot avait disparu dans la brume...

Ainsi les syllabes s'incorporaient à l'image, devenaient image et l'image elle-même calquait son mouvement sur les modulations verbales qui l'entraînaient. Le tout composant l'idée, le symbole du sauvetage.

Ce transfert d'un mimétisme plastique, d'une sorte de simulacre du réel en un signe évocateur, cet ensemble audio-visuel à la fois sensoriel et symbolique constitue, selon moi, l'acte même de concevoir — au moins dans la mentalité enfantine — et son aboutissement dans le concept. Car il en est ainsi de tous les mots de mon enfance, c'est-à-dire de tous les mots usuels, familiers, quotidiens. Lorsque le syllabaire ne donnait pas une image en regard, je la composais dans mon esprit. Ainsi du mot « naufrage » qu'on lisait à la page précédente. J'imaginais un voilier surpris par la tempête avec d'immenses vagues qui le submergeaient à demi. Le grand mât, brisé par la foudre, s'écrasait sur le pont dans un fracas épouvantable. Un fracas qui coïncidait avec le *fra* de « naufrage ». Une énorme vague faisait *nauf* en s'applatissant sur la quille et le vaisseau s'enfonçait dans les flots comme dans un râle : *age*...

Oserai-je dire que le plus beau poème que j'aie jamais lu, celui qui m'a plongé dans un ravissement extraordinaire, étrange, indescriptible,

dans une extase jamais retrouvée depuis, c'est le jeu des voyelles et des consonnes dans le très simple Ba Be Bi Bo Bu ... Za Ze Zi Zo Zu du très modeste Régimbaud?...

Tant il est vrai que, dans les poèmes, même les plus savants, ce que nous cherchons c'est peut-être bien de retrouver, transposé sur un plan supérieur, le secret de nos premiers vagissements, l'émoi de nos premiers éblouissements.

A cette structuration audio-visuelle que je viens de décrire, dont le caractère purement émotionnel doit, vraisemblablement, être commun à tous les individus, correspond, chez l'enfant, une structuration mentale de caractère strictement logique.

Si, comme on l'a souligné (§ 22), la pensée n'est pas ce « miroir de la logique » qu'en voulaient faire Marbe, Bühler et Selz, l'effort d'identification de la pensée aux conditions du monde extérieur suppose (ou détermine ?) l'intuition d'un certain ordre dans les rapports entre les choses. D'où, dès le plus jeune âge, une tendance organisatrice se référant à la raison, au jugement.

La « visualisation » du langage est difficile à vérifier objectivement. Mais il n'en est pas de même de cette « tendance » qui se manifeste dans tous les dessins d'enfants. L'enfant, en effet, ne représente jamais les choses selon une vision personnelle, telles que vues sous un certain angle, mais selon sa *compréhension*. Il considère les choses selon la cohérence de leurs attributs. L'enfant ne dessine pas une maison, une auto, mais une « idée » : l'« idée-maison », l'«idée-auto », lesquelles se présentent toujours comme l'élévation d'un architecte ou l'épure d'un ingénieur, à la naïveté près.

Sans doute la reproduction d'un seul aspect suppose-t-elle une capacité d'identification des différents points de vue à l'unité objective. Mais — si je m'en rapporte encore à mes souvenirs — le dessin est la synthèse d'un examen analytique et logique parce que l'enfant cherche en toute chose le modèle idéal qui en réunit les caractéristiques essentielles; un « en-soi » qui le satisfait et le tranquillise, qui lui donne l'assurance d'avoir capté un « tout » dont il a conscience, alors qu'un seul aspect lui donne l'impression qu'une partie de l'objet lui échappe. Dans sa maladresse l'enfant veut « tout saisir » et cette volonté ajoute à sa maladresse même. Sa vision personnelle n'est donc pas d'un regard jeté sur le monde mais de la représentation qu'il en donne, de l'imaginaire au moyen duquel il le traduit : un imaginaire qui ajoute une émotion créatrice à la raison, l'enveloppe, mais lui demeure cependant soumise.

C'est pourquoi aucune psychologie ne peut être fondée qui ne commence par étudier la genèse des opérations mentales en les prenant à leur source pour suivre de proche en proche la formation même de l'intelligence.

Quoi qu'il en soit, langage lyrique et langage logique trouvent leur sens dès les débuts de l'activité mentale, comme étant l'expression des deux tendances de l'esprit humain : la raison et l'émotion, toutes deux se manifestant conjointement. Entremêlés à l'origine dans une même recherche expressive, un même sentiment, ces langages se sépa-

rent pourtant à mesure que l'esprit prend plus précisément conscience du monde réel et connaît la nécessité d'en rendre compte *objectivement*.

Répétons-le : il nous semble que le cinéma soit le seul art, le seul moyen d'expression capable de réaliser la synthèse des deux langages, susceptible d'accorder la raison et l'émotion, atteignant l'une au moyen de l'autre dans une interdépendance où la réciprocité reste constante.

Nous voici donc préparés à mieux comprendre, à mieux saisir le rôle de l'image dans les structures conditionnelles du film.

De même que le langage lyrique se fonde sur la logique verbale mais en dépasse le sens par le fait du rythme auquel il se soumet, ou par quelque fonction symbolique, le langage du film se fonde sur la logique du réel mais en dépasse le sens immédiat par le fait des implications réciproques dans la continuité organique du film. Les images étant soumises à un rythme déterminé il s'ensuit un sens nouveau résultant de ce rythme même.

Avant d'envisager celui-ci nous devons toutefois étudier les capacités unitaires de l'image filmique.

II

L'image filmique

5

L'image elle-même

26 *L'image quelconque*

Etant image animée, l'image filmique est constituée par un certain nombre d'instantanés successifs. Chaque série d'instantanés visant une même action ou un même objet sous un même angle, constitue ce qu'on appelle un *plan*. Le plan est l'unité filmique mais les multiples éléments photographiques qui le composent sont appelés *photogrammes*.

C'est cette unité élémentaire, cette image photographique individuelle que nous voulons tout d'abord considérer.

Une image photographique est la reproduction « mécanique » d'un réel visé à travers un objectif et résultant de l'impression des zones d'éclairement de ce sujet grâce à la réaction photo-chimique d'une émulsion sensible coulée sur un support cellulosique. On peut donc dire que cette reproduction, en tant que telle, est quasi impersonnelle.

Mais toute photographie est le fait d'un photographe. Ayant à enregistrer un réel quelconque, l'opérateur accomplit un certain choix : il délimite son cadre. Si besoin est, il organise les éléments répartis dans le champ en établissant certains rapports harmonieux. De plus, en réglant l'intensité de l'éclairage, en composant avec les ombres et les lumières, il accuse le « rendu » des volumes ou, au contraire, les amenuise. L'ouverture du diaphragme, la quantité de lumière, plus ou moins grande, admise dans la chambre noire donne, là encore, une valeur particulière à l'image, donc aux choses représentées.

Tant et si bien que l'image photographique est toujours le fait d'une certaine interprétation. Elle est le témoignage d'un regard et, par là, chargée d'une subjectivité évidente. On peut dire qu'elle est le rendu « mécanique » d'un regard personnel porté sur un sujet donné, lequel sujet d'ailleurs peut avoir été préalablement composé. Bref, cette image peut être chargée de qualités esthétiques en même temps que d'une certaine intentionnalité.

Ce que j'appelle « image quelconque », c'est la reproduction aussi impersonnelle que possible, pourvue des qualités communes à toute image au sens le plus général du mot.

Il est évident que l'image est conséquente des moyens qui la produisent. Non seulement elle est le plus souvent en « noir et blanc », ce qui, déjà, est une certaine interprétation, mais encore le même sujet, soumis au même éclairage, est rendu différemment selon qu'on emploie une pellicule orthochromatique ou une pellicule panchromatique. Le sentiment de profondeur est plus ou moins accusé selon qu'on emploie un objectif à court foyer ou un objectif à long foyer. Avec un grand angulaire une pièce de dix mètres de profondeur devient immense; la fuite des perspectives est telle qu'un personnage venant du fond et se dirigeant vers la caméra grandit dans des proportions considérables et semble franchir cette distance à pas de géant. Au contraire, avec un objectif à très long foyer, une chevauchée lointaine arrivant à bride abattue semble n'avancer point. Cet effet est particulièrement saisissant dans *Citizen Kane*, en ce qui concerne l'emploi du grand angulaire, et dans l'assaut des Chevaliers teutoniques d'*Alexandre Nevsky*, en ce qui concerne le long foyer.

La reproduction « en couleurs » vise de toute évidence à une approche plus parfaite, plus totale de la réalité. Mais, jusqu'à ces dernières années, le rendu surchargé des couleurs étalées en larges plages monochromes accusait davantage le caractère de non-réalité des images filmiques ou, du moins, de non-conformité. Le noir et blanc, au contraire, leur donnait un caractère d'authenticité malgré l'absence de coloration, l'essentiel étant dans les formes, les valeurs et les nuances. Aujourd'hui la couleur est arrivée à un rendu à peu près parfait. Mais on voit bien que plus les moyens utilisés permettent de mieux saisir la réalité et plus, dans le même temps, ils permettent de s'en éloigner davantage en offrant des éléments de transformation plus étendus et plus varies.

Quoi qu'il en soit et quels que soient les différences que les procédés d'enregistrement photographique peuvent accorder à la reproduction en regard de la chose reproduite, nous postulerons momentanément que l'image, exempte de toute volonté créatrice, est semblable à la réalité enregistrée.

Le propre de toute image est d'être image *de* quelque chose. Pour s'affirmer distincte de l'image mentale, c'est-à-dire de l'imaginaire pur, propre à la conscience et aux états de conscience, elle doit se produire, se *fixer* sur un support grâce auquel elle prend un caractère de réalité objective. Mais ce support est une surface plane. Ce serait donc parler improprement que de dire, par exemple, que l'image d'une chaise est identique à cette chaise. Il lui faudrait pour cela en être la réplique *exacte* dans le même espace; ce qui revient à dire qu'elle serait nécessairement *une autre*.

Or l'image d'une chaise n'est pas une « autre » chaise. Etant la projection d'un espace à trois dimensions, et telle que cet espace garde dans ce transfert toutes ses qualités *apparentes*, l'image filmique représente les relations spatiales de tout objet autant que cet objet lui-même. Elle est *image de l'espace*, étant image des formes et des relations qui définissent cet espace. Les choses y ont une situation, une dimension,

une épaisseur. Elles sont *dans* le monde, « ici - maintenant », précisées, reliées entre elles par toute une série d'interdépendances et de déterminations réciproques — « engagées » comme elles le sont *réellement* dans la réalité. Ce fait ne détermine pas à lui seul le caractère de « réalité » des images filmiques mais il en est le fondement.

Dire que l'image du réel représente les formes moins leur substance et leur extension dans l'espace, c'est dire d'une autre manière que l'image du réel n'est pas la réalité mais seulement son image : je puis m'asseoir sur une chaise mais je ne puis m'asseoir sur l'image d'une chaise.

Toutefois, dès l'instant que je ne cherche pas à mobiliser la représentation comme je puis mobiliser l'objet représenté, cette image apparaît à mon regard tout comme la réalité elle-même. Posée devant le monde, la caméra vise le réel à partir d'un certain point de vue et ne représente que celui-ci. Mais dans la réalité, où que je sois, je ne puis, moi non plus, considérer l'espace et les choses qui s'y trouvent que d'un seul et unique point de vue.

Si je regarde la chaise située devant moi, je la vois comme une figure, c'est-à-dire dans un plan et sous un certain angle. Si je ferme les yeux ou si je détourne la tête, la figure disparaît. Mais la chaise n'en continue pas moins d'exister. Toutefois elle suppose une infinité d'aspects différents qui dépendent du point de vue d'où on la considère et qui coexistent en elle en tant qu'objet réel.

Ces aspects, je ne peux les connaître que successivement. Pour cela, je dois me déplacer, tourner autour de la chaise; et il faut que l'un de ces aspects s'évanouisse pour que l'autre paraisse, et ainsi de suite. Autrement dit, chacun de ces aspects me sera donné comme une image différente. La perception visuelle ne me donne pas un « espace » mais une « image de l'espace », une « situation » quelconque, qui s'offre à mon regard tout comme une image à deux dimensions.

Un film étant une suite d'images, le déplacement de la caméra permet de tourner autour de l'objet, de l'envisager selon toute une série de points de vue successifs, semblablement aux images données par mon déplacement réel. La seule différence — par ailleurs considérable —c'est que je ne puis me déplacer dans l'« espace filmique » que lorsque le réalisateur du film y consent. S'il en décide ainsi, je suis obligé de le suivre tandis que j'ai la faculté de me déplacer dans l'espace réel quand il me plaît et autant qu'il me plaît.

De toute façon l'objet se distingue en ce qu'il est corporel. Il occupe un espace, une étendue, tandis que les images offertes à mon regard ou par le film n'ont jamais que deux dimensions.

Les images se succèdent et s'excluent l'une l'autre, tandis que la chaise *est* simultanément tous ces aspects, n'étant cependant aucun d'eux. Tout aspect particulier entraîne tous les autres dans la réalité de l'objet.

Les sensations tactiles d'ailleurs ne sont pas moins successives. Je puis avoir une sensation à la fois visuelle et tactile, mais non, dans le même temps, toutes celles que l'objet suppose. Les images relatives à

d'autres expériences sont données par la mémoire. Dans ma conscience, les aspects que je ne vois pas sont mémoire de sensation ou possibilité de sensation. Autrement dit, dans une large mesure, conscience signifie mémoire; du moins l'une n'existe pas sans l'autre et, comme le dit Bergson, « il n'y a pas de perception qui ne soit mêlée de souvenirs ».

Voir, en effet, c'est reconnaître — du moins à partir d'une certaine expérience vécue. Dans toute image, c'est-à-dire dans toute chose vue, nous reconnaissons un ensemble d'impressions qui sont sollicitées par cette chose elle-même : le concret sollicite l'abstrait, l'objectif éveille le subjectif. Plus que jamais toute perception est jugement.

On vient de dire que l'image du réel était semblable à l'image filmique. Mais il est évident que ce n'est là qu'une impression. En fait ces images sont bien différentes.

L'image filmique se donne *effectivement* comme une image. Elle existe objectivement comme telle. Fixée sur un support, projetée sur un écran, elle se détache, en tant qu'image, des choses dont elle est l'image et n'a plus aucun rapport avec elles. Elle est indépendante, autonome.

L'image perceptive, au contraire, ne se détache point des choses et n'a pas d'existence propre. Elle *est* cette chose que je vois ou, plus exactement, elle s'identifie à cette chose : par le regard quelque « réel » se donne à ma conscience et ma conscience imageante projette sur ce réel l'image qu'elle a structurée à partir des données de ma vision.

Autrement dit l'image *est* la perception « objectivée », reportée sur ce qui en est la cause et à quoi elle s'identifie. Immédiatement donnée par la conscience, elle est fonction d'une relation permanente entre le monde extérieur et moi, entre ce que j'observe et la chose observée. Elle ne cesse point d'être cette chose dans la mesure où je ne cesse point d'y porter mon regard. Mon déplacement en modifie l'aspect momentané, et l'« objet » se construit dans mon esprit avec la somme des sensations éprouvées. Corrélative au réel visé et aux données de ma perception, l'image *devient* l'objet, *cet* objet, c'est-à-dire le réel perçu, tel du moins que je le perçois.

Ainsi que nous le verrons dans un prochain chapitre, l'objet — ou ce que nous appelons ainsi — est constitué à l'aide de sensations multiples rapportées à une même structure, à un même « ensemble ». C'est un groupe de sensations « objectivées » sur un être identique considéré comme sujet ou comme cause. Pour reprendre l'expression de Bradley « l'objet est le contenu idéal d'un ensemble de perceptions ».

Mais s'il en est ainsi, si l'image perceptive ne se détache point des choses, si elle est le « réel perçu », alors elle ne saurait être semblable à une image à deux dimensions.

Ce que j'ai voulu dire c'est que le monde qui s'offre à mon regard se présente devant lui tout comme une image à deux dimensions, bien que cette image soit celle d'une réalité à trois dimensions. Si l'on préfère, je pourrais mettre une vitre entre le monde et moi; alors il m'apparaîtrait au travers de cette vitre tout comme s'il était projeté sur elle à la manière d'une image filmique projetée sur un écran.

Autrement dit, si l'image perceptive est fort différente de l'image filmique, l'« image réelle » lui est analogue, entendant par là le monde qui s'étale devant mon regard, la représentation immédiate, le fait de la conscience imageante distingué des choses qui sont imagées.

D'autre part, un film est fait pour être vu et uniquement pour être vu. Or, au cinéma, je perçois l'image de l'objet exactement comme cet objet lui-même lorsque je me contente de le regarder, à moins qu'elle ne se charge, par son entremise, de quelque valeur esthétique. Auquel cas cette image, s'affirmant comme une vision personnelle, deviendrait médiate et, par là, médiatrice. Mais l'image « quelconque » se donne à mon regard tout comme l'objet directement observé.

Précisons encore que nous ne pouvons voir — c'est-à-dire percevoir — un objet que « de l'extérieur ». Sous quelque aspect qu'il se présente, il se donne toujours comme une « image ».

La chaise de tout à l'heure, dont le siège et le dossier sont en cuir, suppose de toute évidence un « intérieur », un « dedans ». Cette feuille de cuir qui la recouvre et dont je vois l'endroit a, bien entendu, un envers. Mais cet envers, je ne puis l'apercevoir et ne pourrais le faire qu'en démolissant la chaise. Autrement dit, l'image de cet intérieur ne peut coexister avec l'image de la chaise puisque je devrais briser celle-ci pour en voir le « dedans »

L'intérieur d'un corps solide est impossible à connaître. En effet, dès l'instant que nous le percevons ce n'est plus un « intérieur ». Si je casse un objet — le corps d'une potiche par exemple — celui-ci, aussitôt, apparaîtra comme une surface, c'est-à-dire comme un « extérieur ». L'intérieur est une construction de l'esprit.

De l'image réelle à l'image filmique il reste encore l'impression du relief. Mais cette sensation est beaucoup moins conséquente qu'il ne le semble. On sait que son « rendu » dans la perception normale est le fait de la vision binoculaire et toutes les tentatives faites pour en donner l'impression sont basées sur la séparation de deux images « paralaxées ». Mais le résultat, lorsqu'il est obtenu au cinéma par un procédé de cette sorte — anaglyphes ou autres — est toujours plus intense qu'il n'apparaît dans la réalité. Il est donc, de quelque manière, faussé.

Cela tient à ce que l'impression de relief n'est pas due uniquement à la vision binoculaire. Sa cause n'est pas seulement optique mais encore psychologique. La notion du relief est en partie fonction d'une habitude, d'une accommodation due à notre déplacement et à notre préhension. Par le fait d'une expérience constamment renouvelée, nous connaissons le degré d'éloignement des choses relativement à nous; nous en avons le sens exact.

Ainsi la notion d'espace et la vision des choses se complètent et se corrigent mutuellement. On peut donc dire que l'impression de relief est due à la synchronisation constante de la perception visuelle et de notre expérience de l'espace.

On sait que les objets éloignés nous sont donnés plus grands qu'ils ne le devraient selon les lois de l'optique, c'est-à-dire que nous les percevons plus grands que nous ne les percevrions effectivement si cette perception — ou cette notion — était due au seul regard. On sait également qu'un aveugle de naissance qui acquiert soudain la vue, par le fait de quelque intervention chirurgicale, ne voit pas les choses en relief. Malgré la vision binoculaire les choses s'étalent devant ses yeux comme si elles étaient disposées sur un même plan. L'habitude, l'accommodation lui feront prendre peu à peu conscience du relief mais cette notion n'est pas immédiatement donnée. Et l'on connaît l'histoire de cet autre aveugle qui, voyant pour la première fois, en éprouvait une souffrance physique intense : ne parvenant point à « arracher les images qui lui collaient à la rétine », il fermait les yeux pour se diriger à l'entour.

Dans un tableau, dans une photographie, la perspective donne le « sentiment » de la profondeur, de l'étendue, et le modelé des volumes celui du relief. Mais ce sentiment est bien davantage une « idée ». Devant ces images je vois bien que certaines choses « doivent » être situées à l'arrière-plan. Je reconnais ces choses comme étendues dans l'espace, j'en aperçois l'effet par le jeu des perspectives, mais cette étendue je ne puis la contrôler, la ressentir effectivement comme je puis le faire relativement aux choses disposées sur le même plan. La profondeur est traduite par un simulacre.

Au cinéma, au contraire, les photographies sont animées. Leur succession représente du mouvement. A première vue le sentiment de profondeur n'est donné, là aussi, que par la fuite des perspectives, par les dimensions relatives des objets disposés dans l'espace. Et il en est bien ainsi lorsque, pour un effet quelconque, je multiplie *la même image*, le même photogramme, afin de l'immobiliser durant quelques secondes : l'image est plate, sans relief. Malgré la perspective elle ne se détache point de son support; elle colle à l'écran. Ce n'est qu'une photographie.

Mais voici tout d'un coup que les choses s'animent, que les personnages se déplacent et, brusquement, tout change. Nous ressentons aussitôt la profondeur de cet espace. Le mouvement *détermine* le sentiment de profondeur, *le crée effectivement*.

Et l'image aussitôt semble se détacher de son support et s'en détache en effet : ce n'est plus une photographie projetée sur une surface plane, c'est un « espace » que je perçois. L'image filmique se donne à mon regard comme une « image spatiale », semblablement à l'espace réel qui s'étend devant mes yeux.

Sans doute est-ce là un sentiment de profondeur plutôt que de relief, mais l'un est fonction de l'autre. Les êtres, les personnages *sont* en relief puisqu'ils sont « spatialisés », soit qu'ils se déplacent soit qu'on se déplace autour d'eux. D'autant qu'en ce dernier cas la transformation géométrique qui en découle accuse encore le sentiment d'espace.

Le relief psychologique donc est un fait acquis. Or c'est ce « sentiment de relief » qui est essentiel. Reste le relief binoculaire, particulièrement sensible sur les choses rapprochées en raison de l'impression de « détachement » qu'il procure, mais qu'un éclairage savant peut rendre parfois tout aussi bien.

Il se peut, il est même probable qu'on l'obtienne un jour prochain sans qu'il soit nécessaire de porter lunettes ou de se situer convenablement devant un écran polymorphe comme il le faut aujourd'hui, ce qui rend ces procédés inacceptables. Mais je ne pense pas que cela puisse ajouter grand-chose à l'expression cinématographique, ni que cela donne un sentiment de réalité beaucoup plus intense. D'autant qu'il faudra trouver le moyen d'en atténuer l'exagération — exagération qui tient au fait qu'au cinéma l'impression binoculaire *s'ajoute* au relief psychologique alors que dans la réalité, ainsi que nous l'avons vu, l'un et l'autre se corrigent et se compensent.

A moins que l'on ne tire une expression particulière ou des effets curieux de cette exagération même. Auquel cas l'image, là encore, accuserait — mécaniquement ou non — quelque médiation singulière et ne serait pas plus l'image exacte de la réalité qu'elle ne l'est aujourd'hui, dépourvue de cette sensation.

Avant d'aller plus loin, et puisque nous en sommes à l'image « quelconque », c'est-à-dire à toute image, il n'est peut-être pas inutile de dire quelques mots de l'image mentale à laquelle ou à la production de laquelle nous aurons parfois recours.

27 *L'image mentale*

Les images mentales ne sont nullement, comme on le croyait autrefois, des sensations atténuées. Il n'y a pas de « contenu de conscience » ni de conservation des images mnésiques. La mémoire n'est pas un réceptacle où viendraient s'emmagasiner les impressions reçues et d'où on les tirerait au moment opportun pour les retrouver telles quelles, voire plus ou moins effacées par le temps comme il en est de ces photos jaunies qu'on extrait parfois d'un vieil album.

A cet égard, Husserl, la phénoménologie et la psychologie de la Forme (*Gestält*) ont fait faire de grands progrès non seulement à la psychologie des perceptions mais aux faits de conscience et à la notion même de l'image mentale, en rejetant totalement l'idée d'un contenu de conscience et d'une image plus ou moins substantielle, d'une image-chose qui serait conservée dans la mémoire.

Il est évident que si Bühler et les psychologues de Würzburg entendaient l'image dans ce sens, c'est-à-dire comme Taine, Ribot et les associationnistes, alors, bien sûr, la pensée peut d'autant mieux s'en passer que cette sorte d'images est un mythe. Mais une pensée sans « images-choses » n'est pas pour autant une pensée sans images et dire, comme nous l'avons fait (§ 19), que nous pensons *en* images, *avec* des images, ne suppose pas l'existence d'une collection d'impressions figées, amorphes, mais d'un « imaginaire » infiniment mobile, compris comme une activité de l'esprit. C'est dans ce sens, évidemment, que nous entendons ces « constituants de pensée » appelés « images ».

« En règle absolument universelle, dit Husserl, une *chose* ne peut pas être donnée dans aucune perception possible, c'est-à-dire dans aucune conscience possible en général comme un immanent réel. » (*Idéen*) « Toute conscience, dit-il encore, est conscience *de*... »

Autrement dit la conscience n'existe pas « en soi »; ce n'est pas une forme substantielle de la réalité. Cet objet *dont* j'ai conscience n'existe pas *dans* ma conscience; c'est un donné *de* ma conscience, laquelle n'est autre que la perception elle-même, achevée, réalisée : une perception qui se « connaît » par ce qui est perçu. La conscience *de* l'objet se confond avec l'objet *dont* on a conscience. Selon moi elle n'existe que par lui, comme il n'existe que par elle *en tant qu'objet*. L'objet est corrélatif au réel perçu et à la perception[1].

De toute façon ce *dont* on a conscience est nécessairement hors de la conscience sans quoi on ne saurait *en* avoir conscience. Mais la perception et la représentation mentale sont deux réalités absolument distinctes. Dans la perception ce sont les choses qui se donnent à ma conscience. Dans l'image mentale c'est ma pensée qui se donne à elle-même une image, qui la crée intentionnellement et la structure avec les formes insubstantielles de la chose pensée. Autrement dit l'image est la forme même sous laquelle la pensée apparaît à la conscience et se connaît comme telle. Mais ce n'est pas un contenu psychique, une réalité inerte, un résidu de conscience, quelque chose dont la pensée se servirait et qui existerait antérieurement à elle. C'est une activité de l'esprit, un acte volontaire. En soi l'image n'est rien.

Si je pense à quelque objet — disons à une chaise — je ne vois pas l'image d'une chaise comme de quelque photographie que je projetterais devant moi. « Ce que je vise, dit Sartre, c'est une chaise existante, mais je la vise « absente ». Le mode d'*être* de l'image, ajoute-t-il, c'est exactement son *paraître*. »

Ces définitions toutefois, qui ont fait couler beaucoup d'encre, demandent quelques précisions et appellent quelques réserves, d'autant que bien des commentateurs en ont faussé le sens en laissant entendre, par exemple, que l'on visait « l'absence d'une chaise », ce qui serait pour le moins singulier. Il semblerait difficile en effet que l'absence de quelque chose puisse *paraître*, qu'une chose puisse tenir son existence de son absence même...

En fait il faut comprendre ceci :

L'image n'apparaît pas comme « objet » mais comme « absence de réalité ». Elle n'a pas de contenu sensible et n'est pas l'expression d'un contenu sensible. Elle n'existe pas hors de l'intentionnalité qui la provoque et qui la crée. Aussi bien les termes de « présence » et d'« absence » qui s'appliquent généralement à du réel concret perdent-ils ici tout leur sens. L'image est irréelle, insubstantielle. Ce n'est pas la présence de quelque chose mais d'un « paraître », d'un imaginaire. Disons que c'est une « forme ».

[1] On reviendra plus amplement sur la perception et la notion d'objet dans le deuxième volume de ce traité.

La forme, dira-t-on, est toujours forme *de* quelque chose. La forme sans la substance ce n'est donc rien. Mais ce n'est pas un pur néant car le néant n'apparaît pas. Or l'image mentale *est*. C'est un mode d'être et non de n'être pas. C'est un non-être en ce sens que ce n'est pas une impression reçue, un réel concret. Toutefois c'est un jugement. C'est un donné virtuel, une figure creuse mais présente comme figure; une figure qui suggère l'objet par tout ce qu'elle n'est pas. C'est une représentation sans contenu et sans réalité objective.

Sartre cependant dit, un peu plus loin : « Lorsque je pense à mon ami Pierre, dans l'acte d'imagination, la conscience se rapporte directement à Pierre et non par l'intermédiaire d'un simulacre qui serait *en* elle. »

A quoi l'on serait tenté de répondre : sans doute, mais comment ma conscience se rapporterait elle « directement » à Pierre qui n'est plus « ici maintenant » si je n'avais le souvenir de Pierre et si ce n'était par l'intermédiaire de ce souvenir même ?

La conscience ne saurait viser un pur néant. Précisons donc ceci, tout au moins pour l'instant : lorsque je pense à une chaise, je ne vise pas une « image-chaise » que ma mémoire aurait conservée mais cette chaise elle-même, cette « réalité-chaise » *à travers le souvenir que j'en ai*. Je ne vise pas une image reconnue comme telle non plus qu'une réalité reconnue comme telle, mais une réalité donnée en image, c'est-à-dire la chaise réelle reconnue comme absente.

Ce que Sartre — après Husserl — appelle la « hylé » (c'est-à-dire ce que nous appréhendons pour constituer l'apparition esthétique de quelque objet représenté, tel qu'en un tableau par exemple) n'est pas autre chose que l'image distinguée de la perception elle-même. Distinguée non comme un « en soi » mais comme la représentation immédiate du réel perçu, comme le réel « imagé » au travers duquel on vise le réel lui-même, comme la « forme » dégagée de sa substance et par laquelle on vise cette substance même. C'est comme une sorte de recul que nous prenons devant le réel perçu, ne considérant que son image; en somme ce que j'appelais tout à l'heure une « image réelle ».

Tout comme l'image mentale, cette « hylé » se distingue de la perception proprement dite pour devenir un fait de mémoire, un acte volontaire, une sorte de jugement porté sur le réel. A cette différence près qu'elle est reconnue comme étant l'image d'un réel existant « ici maintenant » alors que l'image mentale est connue comme étant une intention portée sur un non-existant (ou sur un non-présent).

L'image mentale suppose donc un fait de mémoire : c'est un souvenir réitéré, une « présentification » pour employer le terme même de Husserl. Mais cela implique que la perception soit conservée, affectée plus ou moins d'un coefficient de passé. Or il n'y a pas de contenu de conscience. Devra-t-on parler alors d'un « contenu de mémoire », d'un inconscient ou d'un subconscient dans lequel les images perçues seraient retenues hors de la conscience, celle-ci se chargeant de les « éclairer », de les « viser » pour les retrouver telles quelles ? Pour différente que soit la notion d'image le problème demeurerait inchangé;

on lui aurait donné un autre nom... Le fait de mémoire est donc, nécessairement, d'une tout autre nature.

Avant d'examiner cette question, voyons rapidement ce que peut être cette « intentionnalité » introduite dans les faits de conscience. Husserl dit : « Dans la mesure où les *Erlebnisse*[1] sont conscience de quelque chose on dit qu'elles se « rapportent intentionnellement » à ce quelque chose. » (*Ideen*)

On voit tout de suite que le terme d'« intentionnalité » est détourné du sens qu'on aurait pu lui prêter : la conscience « se rapporte intentionnellement » mais n'a pas l'« intention de se rapporter »... Ce n'est qu'un mot qui désigne une relation évidente entre la conscience et ce dont on a conscience. Accorder à la conscience une « intention » serait confondre le vouloir avec le pouvoir, l'acte avec la connaissance de cet acte. La conscience ne veut rien : elle actualise l'acte ou la pensée et les donne pour ce qu'ils sont. Elle montre l'effet dont ils sont la cause; c'est tout.

L'intention est un acte volontaire dirigé vers ce dont la conscience prend conscience et l'intentionnalité n'est autre que l'état d'esprit qui caractérise cette intention, la conscience de cette volonté qui se « connaît » dans l'objet de sa volition.

Je ne puis voir l'image d'une chaise qu'en pensant à cette chaise et je n'y puis penser que si, justement, je choisis de le faire; s'il y a quelque volonté de ma part. En conséquence, l'image mentale est le fait d'un vouloir dirigé sur l'objet dont on sait qu'il est absent. Et c'est parce que cette image est volonté et conscience de vouloir, pensée et conscience de penser que j'ai conscience d'elle comme d'une image, sachant qu'elle n'existe que pour autant que je la sollicite. Elle ne saurait se confondre avec ce qui me vient du dehors et qui s'impose à ma conscience.

La perception, d'autre part, n'est pas un acte volontaire, un choix de la conscience, mais un donné des sens dont la conscience est témoin. Pour toucher cet objet il faut que j'avance la main; pour le voir, il faut que je le regarde. Je puis bien choisir de le faire ou de ne pas le faire mais, l'ayant fait, il est indépendant de ma volonté comme de toute intentionnalité que je perçoive cet objet comme chaud ou froid, lisse ou rugueux, rond ou carré, bleu ou rouge. Je prends conscience de. Ma conscience ne me donne rien d'autre que ce qu'elle a « saisi » avec et selon ce qui lui est parvenu par la voie des sens. Cela, elle l'a fait, mais elle n'a pas « choisi » de le faire, ni de le faire d'une certaine manière. Dire donc que la perception est un choix, un jugement, c'est dire que ce choix, ce « jugement » sont antérieurs à la réflexion et, donc, à la conscience. Nous ne les connaissons que dans la mesure où ils nous sont donnés, dans la mesure où, justement, nous en prenons conscience. Ils sont le fait d'un ensemble d'actes ou de réactions élémentaires impliquées par notre existence et qui nous sont imposés par une habi-

[1] Du verbe allemand *Erleben*. *Erlebnis* peut être traduit comme « un instant d'expérience ou de connaissance intuitivement vécu ».

tude d'« être-dans-le-monde », c'est-à-dire par l'expérience ou par l'intuition sensible; par une expérience sur laquelle nous réfléchissons mais qui n'est pas conséquente de cette réflexion même.

Paraphrasant la célèbre controverse de Locke et de Leibniz, on pourrait dire : « Rien n'existe dans la digestion qui ne soit d'abord passé par l'œsophage. Rien, répondrait l'autre, si ce n'est la digestion elle-même. » Bon, mais qu'est ce que la digestion « en soi » et que peut donc bien être cette digestion hors de ce qui est digéré ?

Ainsi il n'y a pas plus de conscience hors de ce *dont* on a conscience qu'il n'y a de digestion hors de ce qui est digéré. La conscience n'existe qu'à partir d'un donné « réfléchi » qui *est* cette conscience même.

On ne peut avoir conscience de marcher qu'en marchant.

Je sais que je pense, mais je ne puis avoir conscience de penser que si je pense *à* quelque chose. La conscience s'immobilise sur ce à quoi je pense et le reconnaît comme effet de ma pensée; ainsi a-t-elle conscience *de* cette pensée; ainsi *est-elle* conscience; autrement dit la pensée ne s'apparaît à elle-même que par l'intermédiaire de ce qui est pensé : savoir qu'on pense c'est l'acte de penser retourné sur lui-même, réfléchi en prenant sa propre pensée — l'effet de son acte même — pour miroir.

Contrairement encore aux psychologues de Würzburg qui affirment que penser et savoir qu'on pense ne font qu'un, ce sont là deux choses absolument distinctes. Les identifier serait confondre pensée et conscience. La conscience, en effet, si elle est mieux qu'un simple épiphénomène n'est tout de même qu'un reflet, qu'un miroir.

Miroir des sensations, elle s'actualise dans l'objet. Elle *est* la perception réfléchie sur elle-même à travers l'objet structuré.

Miroir de la pensée, elle devient concept et s'actualise dans l'image mentale. Elle *est* la pensée réfléchie sur elle-même à travers ce qui est pensé.

Ce n'est pas l'objet qui est *dans* la conscience mais la conscience qui *est* ou *devient* cet objet — ou, du moins, qui s'actualise en lui. Ce n'est pas l'image qui est *dans* la conscience mais la conscience qui *est* ou *devient* cette image.

« L'existence individuelle, objective, dit Husserl, est *donnée* dans la perception, les faits sont *donnés* dans les jugements de perception et *donnés* par la mémoire. » Aussi bien peut-on dire que l'image mentale est un *fait*. (Une chose n'est pas un fait. Ce qui est un fait c'est que cette chose existe.)

La pensée n'est pas davantage un « en soi existentiel ». C'est une fonction dont la conscience est un effet, comme elle est un effet de la perception.

C'est pourquoi le « *cogito* » de Descartes est insuffisant sous la forme qu'on lui connaît. On ne peut dire : « Je pense, donc je suis » mais « J'ai conscience de penser » ou, plus exactement « Quelqu'un a conscience de penser. En tant que conscience, il se pose comme existant devant le monde. En tant que pensée, il s'individualise. Donc un individu existe. Tout ce qui se pose et s'individualise de la sorte se ramène à moi. Donc, assurément, j'existe. »

Venons-en maintenant au fait de la mémoire.

« La formation du souvenir, dit Bergson, n'est jamais postérieure à celle de la perception, elle en est contemporaine. Au fur et à mesure que la perception se crée, son souvenir se profile à ses côtés. » (*L'Energie spirituelle*)

Cela est sans doute vrai et l'est même nécessairement. Mais le souvenir se distingue de la perception. Il se modifie, se dénature et, de toute façon, n'est pas une « image en conserve ». Le souvenir ne devient « souvenir » que par le fait d'un acte porté sur la mémoire. Acte involontaire parfois, dû à quelque fait extérieur, à quelque choc généralement visuel ou auditif, à une sorte d'automatisme psychique sur lequel nous n'avons pas à nous étendre ici. Mais, volontairement ou involontairement, le souvenir est toujours *provoqué*.

Quoi qu'en prétende Husserl, on ne peut pas réfléchir *dans* le souvenir mais seulement *sur* le souvenir. En d'autres termes la perception originale n'est pas réitérée, « présentifiée », c'est-à-dire reproduite de quelque manière, mais « reconstituée »; on pourrait presque dire : *reconstruite*. On ne reconstitue d'elle que ce qu'on veut bien, ce qui apparaît comme nécessaire, ce sur quoi la pensée se porte intensément. L'image mentale est le fait d'un certain choix porté sur la mémoire, le fait d'une intention dirigée, d'un jugement. Mais en quoi consiste cette mémoire si elle n'est pas conservation de quelque image, de quelque perception retenue comme telle ?

Citant l'exemple donné pas Sartre dans *l'Imaginaire*, nous avons dit tout à l'heure : « Comment ma conscience se rapporterait-elle « directement » à Pierre ? Je ne puis viser Pierre qu'à travers le souvenir que j'en ai. » On peut ajouter maintenant : à moins que ma conscience ne soit ce souvenir lui-même, c'est-à-dire à moins que ma pensée, dirigée vers Pierre, n'actualise en une image mentale « quelque chose » que ma mémoire aurait conservé et qui, cependant, *ne serait pas cette image*.

Car — selon moi — il n'y a pas plus d'image « conservée » *dans* la mémoire qu'il n'y a de musique « conservée » *dans* la bande magnétique qui sert à enregistrer la partition d'un film. Mais, de même que la bande garde l'empreinte de quelque bouleversement dû au champ magnétique qu'elle a traversé, de même — vraisemblablement — la mémoire garde-t-elle l'empreinte de quelque trouble dû aux impressions reçues, le souvenir n'étant que le rappel provoqué des images originales, « reconstituées » à partir de cette excitation de caractère purement physiologique.

Ce n'est là ni un « contenu de conscience » ni le fait de quelque localisation cérébrale. En tant que « mémoire » cette empreinte est hors de la conscience, hors même du subconscient. Il faut qu'elle redevienne « image » (par le fait d'un acte spontané, volontaire ou non) pour qu'elle apparaisse de nouveau à la conscience; mais telle qu'une image insubstantielle, telle que l'image d'une réalité d'autant mieux reconnue comme «absente » que c'est cette absence même — ou la conscience de cette absence — qui la suscite et la provoque. Aussi bien cette image « recréée » n'est-elle jamais qu'un passé « transformé »,

interprété. Ni reproduction, ni présentification, le souvenir n'est que la re-structuration d'un passé mentalement « représenté ».

Sans doute la mémoire suppose-t-elle un processus infiniment plus complexe que le simple enregistrement des sons. Mais il n'y a pas plus de rapports entre le « fait de mémoire » et l'image mentale qu'il n'y en a entre les phénomènes d'induction et les sons reproduits. Si la mémoire humaine et la « mémoire » électronique ne sont pas de même nature, du moins participent-elles, vraisemblablement, d'un processus analogue. Cela, il appartient à la physiologie de le confirmer ou de l'infirmer et, dans le meilleur des cas, d'en préciser le fonctionnement. Mais le propos n'est pas aussi révolutionnaire qu'il le semble à première vue.

Quoi qu'il en soit, l'image mentale — imagination, souvenir ou concept — ne diffère pas de l'hallucination non plus que de l'image onirique. Bien que n'ayant pas les mêmes causes ce sont des faits de même nature. Leur seule différence, en tant que faits, est une différence de degré ou d'intensité.

Et nous verrons que, de l'image onirique à l'image filmique, s'il y a une différence considérable en ce sens que l'image filmique est, de toute évidence, une image objective, concrète, située « quelque part » — spatialisée en quelque sorte — il n'y a, là aussi, en tant que « participation psychique », qu'une différence de degré ou d'intensité.

28 *L'image comme signe*

A. au sens linguistique du mot (symbole) - B. au sens psychologique (analogon)

A L'image comme symbole

Posons d'abord cette évidence : dans tout film, toute image — même la plus quelconque — se trouve *déjà* chargée d'un certain sens avant que n'intervienne la plus élémentaire des combinaisons en vue d'une signification éventuelle.

Toute chose, tout événement, tout individu, ont de par eux-même, de par leur simple présence « dans-le-monde », une certaine signification. L'image qui les donne au regard étant constituée par tout ce dont elle est image, il est normal que sa signification première soit celle des choses représentées.

Ce caractère d'identité a été souligné notamment par Maurice Caveing, disciple de M. Cohen-Séat, dans l'un des premiers numéros de la *Revue de filmologie*, en ces termes : « Le propre en effet du « langage » est de médiatiser la signification dans un être qui est autre que la chose signifiée. Dans le cinéma, au contraire, la signification et la chose signifiée ne font qu'un : il est significatif par lui-même, c'est-à-dire immédiatement. Il n'est donc, ici encore, langage, discours ou idée (*Denken* ou *Sprache*) que métaphoriquement. C'est de la même manière qu'il est connaissance, car étant immédiat (c'est-à-dire signification par lui-même) il n'est que métaphoriquement connaissance, celle-ci impli-

quant distinction entre la pensée discursive et son objet. » (*La Dialectique du concept au cinéma*)

Disons tout de suite que personne n'a jamais prétendu que le cinéma était *connaissance* au sens exact du mot, mais bien plutôt une « prise de conscience » plus totale, plus pure, liée à quelque signification ou à quelque valeur esthétique. Une sorte de connaissance intuitive, de « co-naissance », pour employer le terme cher à Paul Claudel, mais rien de semblable à ce que peut être une connaissance rationnelle. Cette idée qu'au cinéma « signification et signifié ne font qu'un » n'est avancée ici que pour démontrer une fois de plus que le cinéma n'est pas un langage. Malheureusement elle ne le doit qu'à un entendement particulier du verbe « signifier », propre à la psychologie. Elle n'en a pas moins été reprise par des psychologues comme M. Fulchignoni qui ne craint pas de dire : « Il n'y a pas, dans le cinéma, de processus de formation d'idées ni de concept » (in *l'Ecran français*, 1946) et par nombre de critiques qui se sont contentés d'avaliser.

Dire en effet qu'une image « signifie » dans la mesure où elle représente une chose significative — ou signifiante — est un singulier abus de mots. C'est substituer le sens psychologique au sens linguistique alors même que l'on prétend discuter sur celui-ci.

En psychologie, en effet, on appelle *signe* d'une chose quelconque une représentation constituant un ensemble de stimuli dont la perception est analogue à celle de cette chose. En ce sens il est certain qu'au cinéma « la signification et la chose signifiée ne font qu'un » puisque la représentation s'identifie à la chose représentée.

Tablant sur cette évidence, certains filmologues entendent démontrer que l'image ne saurait être un signe linguistique, c'est-à-dire où (pour reprendre la définition d'Husserl) « dans l'acte de signifier la signification n'est pas donnée à la conscience en tant qu'objet ».

Voyons donc, pour commencer, dans quelle mesure l'image peut être un *signe* entendu dans ce sens.

L'image d'un objet s'identifie à lui dans la mesure où elle le pose comme existant. De ce fait, elle signifie ce qu'il peut signifier. Mais en tant qu'image, c'est-à-dire en tant que « représentation », de par sa nature d'image, elle ne signifie rien. Elle *montre*, c'est tout.

La signification filmique est tout autre chose. Elle ne dépend jamais — ou rarement — d'une image isolée mais d'une relation entre les images, c'est-à-dire d'une *implication* au sens le plus général du mot.

L'image du cendrier, dont nous avons parlé précédemment, ne signifie rien d'autre que ce que signifie cet objet. Mais, par implication, ce cendrier « dans lequel les mégots s'empilent » en vient à suggérer le temps qui s'écoule. Dans un autre contexte il pourrait signifier tout autre chose : l'énervement, l'attente ou encore l'ennui. Ainsi que le souligne Wittgenstein, « le signe est ce qu'il y a de sensiblement perceptible dans le symbole ». Deux signifiés peuvent donc avoir en commun le même signe.

Un exemple frappant nous sera donné par le fameux lorgnon du *Cuirassé Potemkine :*

On voit, en gros plan, un lorgnon du type « pince-nez » qui, retenu par son cordonnet, se balance au bout d'un filin d'acier. Que peut bien vouloir dire cette image, isolée de son contexte ? Rien, si ce n'est qu'un lorgnon d'un type assez caractéristique se balance au bout d'un filin d'acier. Très exactement ce que nous voyons, ce qui nous est montré. Or, il se trouve que ce lorgnon appartient au docteur Smirnov, médecin du bord. Nous l'avons vu jouer avec lui tout au long des séquences qui précèdent, à tel point que cet objet en est venu à le caractériser comme faisant partie de ses habitudes, de ses manies, de son comportement. Il est devenu une sorte d'indicatif porté au compte de sa personnalité.

D'autre part nous venons d'assister au soulèvement des marins du « Potemkine », soulèvement au cours duquel les officiers ont été jetés à la mer. Parmi eux, le Dr Smirnov. Traîné par les pieds, empoigné, bousculé, soulevé comme un paquet, il vient d'être flanqué par-dessus bord malgré ses cris et ses protestations. Nous l'avons vu se débattre; ce faisant, perdre son lorgnon retenu dans les cordages.

Alors, aussitôt, cette image prend un *sens*. Le lorgnon « représente » le docteur Smirnov ou, plus exactement, *signifie* son « absence ». De cet officier arrogant et assez pleutre, plus rien ne subsiste que ce lorgnon ridicule qui se balance stupidement au bout d'un filin. La partie remplace le tout; mais c'est justement la plus insignifiante qui évoque le personnage et reporte sur lui sa propre dérision. Mieux : par sa position, par son rang, le docteur Smirnov, échantillon de la classe possédante et de l'aristocratie pro-tzariste, « représente » cette classe elle-même. Tant et si bien que ce lorgnon en arrive à signifier d'un coup la faillite de la classe bourgeoise « flanquée par-dessus bord ». De cette classe il ne reste plus, symboliquement, qu'un substitut ridicule qui laisse entendre le néant et la stupidité de ce qu'il représente.

Voilà ce que j'appelle « signifier ». Voilà du moins ce qu'est la signification filmique.

Bien que cet exemple soit sans doute le plus convaincant, on en trouverait plus de cent de cette sorte dans le film d'Eisenstein. Par lui on voit enfin que le signifiant et la chose signifiée sont deux choses absolument distinctes, de nature totalement différente, et que l'image, lorsqu'elle signifie, *signifie tout autre chose que ce qu'elle montre* si elle le fait toutefois *au moyen de ce qu'elle montre*. Pour reprendre les termes mêmes de M. Caveing, il s'agit bien là de « médiatiser la signification dans un être qui est autre que la chose signifiée ». L'image fait bien fonction de « signe » avec tout ce que cette fonction comporte d'exigences conformément aux définitions reçues.

On remarquera toutefois que l'image, à l'inverse du mot, n'est pas un signe *fixe*. Un lorgnon qui se balance ne veut pas dire expressément : « Un homme a été jeté à la mer, la classe bourgeoise a été flanquée par-dessus bord »; un cendrier empli de mégots qui se consument ne veut pas dire : « Quelque temps s'est écoulé »; etc. Cela tombe sous le sens. Le cinéma n'est pas un langage conventionnel — fait de signes conventionnels et abstraits. Non seulement l'image n'est pas, comme le mot, un signe « en soi » mais elle n'est le signe d'aucune

chose. Ainsi qu'on l'a dit, elle montre mais ne signifie rien. Elle n'est chargée d'un certain sens, d'un « pouvoir de signifier » que par relation avec un ensemble de *faits* dans lesquels elle se trouve impliquée. Elle acquiert de la sorte un sens particulier et, par retour, donne un sens nouveau à l'ensemble dont elle fait partie.

Hume divisait les choses de l'entendement en *matters of facts* et *relations of ideas*. Or, au cinéma, ce sont précisément les *matters of facts* qui deviennent ou déterminent les *relations of ideas*. Il s'ensuit que la signification n'appartient pas à une image, n'est pas *d'une* image, mais d'un ensemble d'images agissant ou réagissant les unes sur les autres. On retrouve, comme nous l'avons déjà fait remarquer, la structure « intentionnelle » de l'écriture idéographique, mais une structure infiniment mobile dans laquelle les « représentations » ne sont pas d'idées mais de faits ou de choses.

Dire donc que « dans le cinéma il n'y a pas de processus de formation d'idées ni de concepts » est contraire à l'évidence. L'intelligence du cinéma n'est faite que de ces « idées » qui se forment tout en informant.

Il est incontestable, par exemple, que l'image du lorgnon a une intensité expressive et une puissance émotionnelle infiniment plus grandes que celles de l'officier lui-même. On retrouve — semble-t-il — dans ces sortes d'« appels », et dans leurs effets, un reflet de la pensée symbolique primitive qui demeure à la base même des opérations de la conscience, le reflet d'une organisation mentale pré-logique (je veux dire antérieure à la logique du raisonnement) qui met en cause la logique intuitive et qui s'identifie aux opérations de transfert.

Comme le fait remarquer Eisenstein lui-même : « Nous utilisons ainsi une structuration sensuelle ou affective de la pensée. Au lieu de l'effet « logico-informatif » nous obtenons un effet émotionnel, une pensée établie sur une émotion et non sur un raisonnement intellectuel. Nous *n'enregistrons pas* le fait que le chirurgien a été jeté par-dessus bord, nous *réagissons* devant ce fait à travers la composition particulière par laquelle il nous est présenté. » (*Film-Form*)

On pourrait examiner de plus près par quelle sorte d'opération mentale cette signification symbolique prend corps en la rapportant à la structuration du syllogisme.

Nous avons vu (§ 19) que, selon Wertheimer, la majeure est une « forme » comparable à une structure perceptive : « tous les hommes » constituent un ensemble (un cercle) que l'on se représente centré à l'intérieur d'un cercle plus grand représentant l'ensemble des « mortels ». La mineure procède de même : « Socrate » est un individu centré dans le cercle des « hommes ». L'opération qui tire de ces prémisses la conclusion « donc Socrate est mortel » revient à faire disparaître le cercle intermédiaire (les hommes), après l'avoir situé avec son contenu dans le grand cercle (les mortels). Le raisonnement est donc une « recentration » : Socrate est comme décentré de la classe des « hommes » pour se trouver recentré dans celle des mortels. Le syllogisme relève ainsi, sans plus, de l'organisation générale des structures.

Les travaux de W. Köhler ont démontré, d'autre part, que les restructurations caractérisant l'intelligence pratique procédaient de même. Les structures perceptives sont des « formes ». Le raisonnement ou les « actes » consistent tout simplement à opérer quelque « transfert » de l'une à l'autre.

Le plan du lorgnon — et, par là, toute image chargée de sens — suppose un processus analogue : le lorgnon est mis à la place de son possesseur, lui-même considéré comme « partie » d'un ensemble plus vaste. Mais la recentration, ici, procède en sens inverse; on passe de la partie à l'ensemble premier et, de là, à l'ensemble qui contient cet ensemble. Cette opération mentale qui fait appel à quelque logique intuitive n'est qu'une sorte de « jugement instantané » qui prolonge et parachève la perception.

Il n'est pas inutile de préciser toutefois que si, dans un film, toute image est signifiante (de par son contenu), toutes les images n'ont pas une valeur de *signe* : elles ne l'ont qu'accessoirement, à la faveur des implications imposées par l'action qu'elles sont chargées de décrire.

Dans le cinéma d'aujourd'hui, d'ailleurs, il n'y a plus guère de détails saisis en gros plan et constituant comme autant de signes mis entre guillemets. Sans être isolés de l'ensemble auquel ils appartiennent, les détails significatifs se font valoir généralement par la situation privilégiée qu'ils occupent dans le cadre de l'image. La stylistique eisensteinienne se justifie pleinement dans les films épiques mais, dans les films psychologiques, ce qui est mis en cause est signifié bien souvent par toute une série de rapports déterminés par les mouvements combinés de la caméra et des personnages au sein d'un ensemble mouvant et fluctuant.

Quoi qu'il en soit, c'est la nécessité expressive du contenu qui doit déterminer la valeur signalétique d'une image.

A cet égard, dans son étude sur « *le problème de la signification au cinéma* », Roland Barthes — comme beaucoup d'autres — confond constamment le signe psychologique et le signe linguistique, l'*analogon* et le symbole. Son argumentation, qui table tantôt sur l'un, tantôt sur l'autre est, de ce fait, remplie de contradictions. « Le rapport du signifié et du signifiant, dit-il, est essentiellement *analogique*, non arbitraire, motivé. » C'est évident pour ce qui est de l'*analogon* mais absolument faux pour ce qui est du *signe*. Quelle analogie, en effet, entre le lorgnon, la chute de Smirnov et la faillite du régime ? Quelle analogie entre une chaise vide et la personne disparue qui venait chaque jour s'y asseoir ?

« Pour signifier que l'on pleure, dit-il en parlant du théâtre chinois, on serre l'extrémité de la manchette et on la soulève vers les yeux en inclinant la tête; chez nous, pour signifier que l'on pleure, il faut pleurer. » Pas du tout ! Si l'on nous montre une femme en train de pleurer, on ne signifie nullement qu'elle pleure; on la fait voir en train de pleurer. Pour signifier qu'elle pleure il faudrait que quelques images implicatives nous laissent entendre que cette femme — située alors hors champ — est en train de pleurer. Toute la différence est là.

Se contredisant lui-même Barthes dit d'ailleurs — fort justement — en une autre partie de son étude : « Si une réalité est tout entière dans le cursus du film, pour ainsi dire inventée, créée par lui, elle ne peut faire l'objet d'une signification. Par exemple, si le film raconte, en acte, la rencontre amoureuse de deux personnages, cette rencontre est vécue devant le spectateur, elle n'a pas à être notifiée, on est ici dans l'ordre de l'expression, non dans celui de la signalisation; mais si la rencontre a lieu hors du film, soit avant, soit entre deux séquences, elle ne peut être *apprise* au spectateur qu'à travers un processus précis de signification, elle définit expressément la part sémiologique du contenu filmique. »

Toutefois, s'il est exact qu'*« est signifié tout ce qui est hors du film et a besoin de s'actualiser en lui »*, ce ne l'est qu'à condition de bien préciser ce qu'il faut entendre par « hors du film ». Il ne s'agit pas seulement de ce qui n'appartient pas à l'action et qui doit être *appris* au spectateur (comme dans l'exemple précité) mais de toute indication, de tout « rappel » possible justifiant ou explicitant un fait, un acte, un comportement. Il peut s'agir d'une chose qui n'appartient pas au moment considéré mais qui n'en fait pas moins partie du film. On peut imaginer, par exemple, que cette rencontre est celle d'une femme et de son amant. Mais cette femme a une autre liaison et nous savons que certaine bague qu'elle porte au doigt est un cadeau de « l'autre ». La prise de vue montrant la femme embrassant son amant peut être telle qu'elle souligne à la fois cette bague et un regard qu'elle jette tout à fait par hasard sur elle. Cette « présence de l'autre » saisie à la fois par le spectateur et par la conscience de la femme (dont la réaction est sensible) va justifier de son comportement, etc. On pourrait donc dire plus exactement : *Est signifié tout ce qui est hors d'un moment filmique et qu'il est nécessaire d'actualiser en lui.*

Par ailleurs, Barthes affirme, un peu imprudemment à mon sens, la synonymie éventuelle de l'image filmique. Certes, un signifié peut s'exprimer à travers plusieurs signifiants. Dans le film d'Eisenstein, par exemple, les bougies cassées (qui éclairent le piano dans le salon des officiers) et l'assiette brisée par les matelots, au réfectoire, suggèrent, tout comme le lorgnon, la faillite de la classe possédante. Toutefois, par le seul fait qu'elles le suggèrent tout autrement, elles marquent un peu plus qu'une simple nuance. La même idée se retrouve mais à travers des significations orientées dans des sens très différents. De plus, cette synonymie toute relative est purement accidentelle : elle n'existe que dans le film. Hors du *Cuirassé Potemkine* il n'y a aucun rapport, aucune analogie signifiante d'aucune sorte entre un lorgnon qui se balance, une assiette brisée et des bougies écrasées. Barthes d'ailleurs le reconnaît implicitement en précisant : « La synonymie n'est esthétiquement valable que si, pour ainsi dire, on la truque : le signifié est donné à travers une série de corrections et de précisions successives, dont aucune ne répète vraiment l'autre. »

Quant à dire, comme il le fait, de la polysémie, c'est un truisme. Un signifiant peut exprimer non seulement plusieurs mais une quantité

de signifiés puisque l'image ne prend sa valeur de signe qu'à la faveur du contexte et des implications qu'il suppose. Une même image (ou plus exactement la représentation d'une même chose, d'un même objet, d'un même fait) peut prendre autant de sens différents qu'il y a ou peut y avoir de contextes différents au sein desquels elle pourrait être introduite. Hormis ce qu'elle montre (et même *avec* ce qu'elle montre) une image ne dit jamais que ce qu'on veut bien lui faire dire. On le remarque assez souvent dans les films de montage faits avec des actualités : la même image, mise en rapport avec telle ou telle autre, peut arriver à dire exactement le contraire de ce dont elle entendait (ou croyait) témoigner objectivement.

Il n'y a pas de codification symbolique au cinéma, faute de quoi le film perdrait son authenticité vivante, sa puissance de réalité concrète. A partir du moment où le symbole est « conventionnalisé » ce n'est plus qu'un signe abstrait introduit dans la continuité. Il est plus valable de dire nommément, en un sous-titre : « Quelques années plus tard »... que de montrer un calendrier effeuillé pour signifier le temps qui passe. Le sous-titre ne doit sa précision qu'au langage même tandis que l'image conventionnelle du calendrier, tout en étant imprécise en ce qu'elle évoque, affirme d'avance (en tant que symbole reconnu) ce qu'elle prétend suggérer. Comme le souligne fort justement Roland Barthes, « la valeur esthétique d'un film est fonction de la distance que l'auteur sait introduire entre la forme du signe et son contenu, sans cependant quitter les limites de l'intelligible ».

Quoique limitée et orientée par le contexte, l'ambiguïté de la signification est nécessaire à l'évidence filmique. C'est en cela surtout que le cinéma diffère d'avec le langage logique (disons « rationnel »), où le sens est d'autant plus fort qu'il est limité, précisé, cerné.

Un signe conventionnel ne reprend valeur au cinéma que dans la mesure où il est nié; c'est-à-dire, de quelque manière, ridiculisé. On connaît cet exemple classique de Charlot qui, le dos tourné à la caméra, fixant le portrait de son amie (laquelle vient de le quitter) paraît être en proie à un violent chagrin du fait que ses épaules sont secouées comme par un sanglot. Le signe est conventionnel en diable et personne ne s'y trompe. Personne... c'est-à-dire tout le monde; Charlot se retourne : il est en train de se confectionner un cocktail en agitant fortement un shaker.

S'il y a évidemment une symbolique qui sert de support à la signification filmique, elle n'est en aucune façon conventionnelle. C'est celle, infiniment variable, qui intervient dans la pensée quotidienne. En conséquence il n'y a pas et ne peut y avoir de syntaxe des signifiants, si l'on entend par là certaines règles de caractère grammatical ou linguistique. La seule syntaxe — disons plus exactement la seule règle — qui intervient dans la signification filmique est celle des implications logiques. Nous y reviendrons lorsque nous envisagerons le développement de la continuité, c'est-à-dire les rapports du fond et de la forme. En attendant, on ne peut que souscrire à cette quasi définition de Barthes, qui résume tout ce qui vient d'être dit : « La signification n'est jamais

centrale dans une séquence, mais seulement marginale; l'objet de la séquence est d'ordre épique, c'est sa périphérie qui est signifiante; on peut imaginer des séquences purement épiques, a-significatives; on ne peut imaginer des séquences purement signifiantes. »

Toutefois, on a dit tellement d'absurdités à propos du « signe » au cinéma qu'il n'est pas inutile — pour en finir — de relever certaines remarques qui risquent de jeter la confusion dans l'esprit du lecteur. Comme celle-ci, due à Chris Marker généralement mieux inspiré : « Un certain art du montage peut disparaître... à mesure que nous nous intéressons moins au signe et plus à la signification. » (*Cinéma 61*, n° 57)

Si encore il s'agissait de s'intéresser davantage à « ce qui est signifié ». Mais comment diable pourrait-on s'intéresser *moins* au signe et *davantage* à la signification ? Un signe ne vaut que par ce qu'il signifie. On ne saurait s'intéresser à un signe qui ne signifierait rien... car ce ne serait plus un signe !

Une signification, d'autre part, ne vaut — et n'existe — que dans la mesure où elle est signifiée, c'est-à-dire *portée* par le signe. On aimerait savoir ce que pourrait être une signification qui ne serait pas signifiée...

L'un n'existe que par l'autre. Cette distinction donc est absurde. On ne peut pas s'intéresser à un signe indépendamment de ce qu'il signifie, ni à une signification sans impliquer ce qui fait qu'elle signifie.

Pour mettre les points sur les i, dans l'exemple précité, le signe c'est le lorgnon (objet) et le signifié, la faillite du régime (idée). La signification est une « forme » mentale; c'est le résultat de l'implication de l'objet dans un contexte choisi et qui fait que cet objet signifie ceci et non cela.

Plus loin Chris Marker ajoute : « Il n'y a de signification que lorsque le signe est susceptible de parole. » Or le signe visuel, justement, n'est pas susceptible de parole ou ne la tient pas pour nécessaire.

En fait, qu'il s'agisse de signe verbal ou de signe visuel, *il n'y a de signification que lorsque le signe est susceptible d'entendement*. Cet entendement — au cinéma — n'implique aucune traduction verbale immédiate. Il va de soi dans la mesure où il est simplement *logique*.

B L'image comme *analogon*

Voyons maintenant dans quel sens l'image peut être considérée comme « signe » au sens psychologique du mot.

En examinant attentivement les choses, nous nous rendrons compte que l'identité du signifiant et du signifié est toute relative et que l'image, bien qu'elle soit analogue à ce qu'elle montre, ajoute *toujours* quelque chose à ce qui est montré.

On a dit tout à l'heure qu'au cinéma les choses représentées avaient une dimension, une « épaisseur », qu'elles étaient « engagées » comme elles le sont dans la réalité. En fait elles le sont bien davantage. Dans la réalité, en effet, les choses ne sont « engagées » que par leur seule

présence, mais leur engagement se traduit par une évidente disponibilité. Ces choses, je puis en faire ce que je veux, agir sur elles ou avec elles à ma convenance. Elles sont engagées dans tous les événements *possibles*, c'est-à-dire dans aucun et, quoi que j'en fasse, elles sont *désintéressées*.

Au cinéma, au contraire, les choses sont engagées dans une réalité événementielle qui a un commencement et une fin — une finalité. Leur disponibilité est requise. Elles ne peuvent être autrement que *comme elles nous sont présentées*, et ne peuvent se défendre de participer à une action qui leur est étrangère mais qui les engage par le fait même qu'elles en témoignent. Elles sont *dans* le drame et font partie de ce drame.

La pendule qui se trouve sur la cheminée du salon où se déroule quelque action dramatique est, de toute évidence, hors du drame. Elle n'y peut rien. Cependant elle marque l'heure et, par là, nous *renseigne*. De toute façon elle est *présente*. Il en est de même de tous les objets — meubles ou bibelots — qui composent le décor, lequel, bien qu'étranger au drame, le contient et, de quelque manière, le reflète. L'action qui se passe parmi ces meubles, parmi ces objets, compose avec eux un ensemble à la fois hétérogène et homogène : hétérogène de par les éléments présents, actifs ou inactifs, intéressés ou désintéressés (les personnages, les objets); homogène, du fait que cet ensemble constitue un « tout » donné dans une même image, dans un même plan. Décor, personnages et objets sont entraînés dans une même action. C'est un même espace assujetti à une même temporalité.

En dehors des personnages et avec eux c'est un espace tout entier, un monde (ou un aspect du monde) qui se trouve engagé et qui constitue la « réalité événementielle » dont nous suivons les fluctuantes modalités.

Mais chaque chose, chaque objet impliqué de la sorte, engage non seulement son existence mais encore son « essence ».

Imaginons quelque « western ». Dans un saloon, autour d'une table, plusieurs personnages jouent au poker. Rien d'extraordinaire à cela... Il se trouve que cette table est une table rustique, de forme rectangulaire, comme il en existe dans tous les ranchs avoisinants. Elle possède quelques particularités, telles que taches de sang ou de whisky, entailles au couteau et autres marques de bagarres passées ou de déprédations vengeresses. C'est elle qui est engagée dans le drame. *Celle-ci* et aucune autre.

Et cependant *ce pourrait* en être une autre : une table ronde ou ovale, un meuble de style dégringolé dans cette taverne à la suite d'on ne sait quelle circonstance; une autre encore... L'essentiel c'est qu'il y faut une table car, entre gens qui se respectent, on ne saurait décemment mener une partie de cartes sur un piano. D'autant qu'on boit pour le moins autant qu'on joue et que les flacons de gin sont à portée de la main, pas plus loin que les révolvers.

Une table donc, n'importe laquelle mais une table, pourvu qu'on puisse s'y accouder franchement. Et c'est bien ce que laisse entendre *cette* table qui se trouve là parce qu'il faut bien qu'une table quelconque

remplisse son office de table et entre dans l'action. C'est donc *celle-ci* mais, avec elle et par elle, *l'idée* de toute table possible et la *nécessité* de quelqu'une. Par cet objet c'est le concept lui-même qui se trouve impliqué dans le drame. C'est sa « nécessité d'être là » qui est mise en cause. L'objet considéré n'est qu'un « répondant » occasionnel ou circonstancié.

Et il en est ainsi de tout objet, de tout décor, de tout réel concret participant à l'action de quelque manière que ce soit.

Au cinéma, qui n'est que du concret, toute chose renvoie à une idée.

On objectera qu'il en est de même dans la réalité. Mais, dans l'immédiat, la disponibilité de l'objet lui fait perdre cette valeur implicative. Au cinéma, au contraire, les objets sont présents sous un aspect significatif. Comme on vient de le dire, ils sont entraînés dans une réalité *orientée*. C'est la « nécessité d'être là » de *cette* table qui implique la « nécessité d'être là » de toute table possible et, par là, l'« idée-table ». Si l'on préfère, cet accent qui nous échappe dans la réalité est mis en évidence par l'image filmique, d'autant plus que ce qui se trouve impliqué dans le film c'est moins l'objet lui-même qu'un aspect de cet objet, une *image*.

Comme le souligne Roger Munier : « Dans le cinéma, la fumée d'elle-même s'élève, la feuille réellement tremble : elle s'énonce elle-même comme feuille tremblant au vent. C'est une feuille telle qu'on en rencontre dans la nature et c'est en même temps beaucoup plus, dès le moment qu'étant cette feuille réelle, elle est aussi, elle est d'abord réalité *représentée*. Si elle n'était que feuille réelle, elle attendrait d'être signifiée par mon regard. Parce que représentée, dédoublée par l'image, elle s'est déjà signifiée, proférée en elle-même comme feuille tremblant au vent. Ce qui fascinait les spectateurs des projections Lumière c'était, beaucoup plus que l'exacte répétition d'un rythme naturel, cet auto-énoncé du mouvement dans l'image. La feuille ainsi projetée était, par la force de cet autolangage, plus « réelle » et chargée de *sens* dans son tremblement sous la brise que la feuille d'arbre signifiable. Ce qui fascinait, c'était moins le spectacle du double que la puissance photogénique de l'énoncé, par la vertu du double. Une chose était dite ici qui n'avait pas, qui ne pouvait avoir d'équivalent dans la nature. Je puis bien tenter à mon tour de redécouvrir, comme elle m'est révélée sur l'écran, la lente ascension d'une fumée dans l'azur, le frémissement sous la brise des feuilles d'un tremble ou d'un bouleau : j'y ajouterai toujours de moi-même; *le* sens de ce mouvement dans son immanence me demeurera fermé. Au cinéma, c'est ce sens immanent lui-même qui, à la fois, se propose et se cèle. Le frémissement du feuillage s'y prononce en tant que frémissement, dans sa nudité. » (*L'image fascinante*)

Etablissant un parallèle, on peut dire que l'image mentale n'épuise pas ce qu'elle représente. Si je pense à la campagne, je puis imaginer un coin de ferme ou quelque prairie mais non tous les aspects possibles de toutes les campagnes imaginables, c'est-à-dire toutes les images que cette idée suppose et que le mot « campagne » contient virtuellement.

Ce sens inépuisable n'existe que dans l'idée elle-même. Il sous-entend cet « infini dénombrable » appelé campagne. L'image que je m'en donne n'est pour moi qu'une indication suffisante, une représentation partielle, toute momentanée, mais nécessaire. Elle est la fixation de cette idée dans mon esprit, son « actualisation ». Le mot est une matrice qui suppose toute image possible mais n'en contient cependant aucune. Dire donc, comme A. Binet, que « l'image est insuffisante à rendre tout le sens contenu dans les mots » est un non-sens parce que ce sens n'est autre que celui-là même que je veux bien leur donner. Et c'est l'image seule qui le leur donnera. C'est elle qui précisera le mot, l'éclairera, le situera de quelque manière dans ma conscience en lui accordant une couleur, un aspect, une forme. L'image fixe l'idée si elle ne l'épuise pas. Le mot, lui, n'épuise ni l'idée, ni l'image : il y renvoie.

L'image filmique n'épuise pas davantage ce qu'elle montre. Elle n'en montre qu'un aspect mais renvoie toujours à quelque généralité. Loin de limiter le représenté à la représentation, elle ouvre l'horizon au-delà de ce donné, mais *à partir* de lui, exclusivement.

L'image de la chaise est à la fois perçue comme image, visée et comprise comme objet réel; elle est la chaise *donnée en image*. Autrement dit, l'image filmique se situe moins entre le réel et l'imaginaire qu'entre l'essence et l'existence. Elle en appelle à une essence à travers une existence concrète, tout comme elle en appelle à une présence à travers une absence : le réel au cinéma est présent parce qu'effectivement représenté n'est jamais qu'un *aspect choisi*, aussitôt confronté à un autre aspect choisi. On peut donc dire que *tout objet donné en images animées acquiert un sens* (un ensemble de significations) *qu'il ne possède pas « en réalité », c'est-à-dire en présence réelle.*

Nous devons souligner que l'« essence » est entendue ici dans son sens phénoménologique, c'est-à-dire comme une virtualité pure et nullement au sens kantien ou platonicien du mot. Il est indispensable d'insister sur ce point pour éviter les erreurs d'interprétation. C'est cette façon, d'ailleurs, d'envisager l'« essence » comme un « en soi » ou comme un « *a priori* » transcendantal qui donne à Bazin (et à quelques autres) cette idée d'une caméra découvrant le monde « par-delà le monde », le monde des essences, des esprits purs, au-delà du regard humain, une caméra en quelque sorte « découvrant le divin », alors que c'est notre esprit qui retrouve à travers l'image des choses — et parce que l'image « irréalise » l'objet — l'essence qu'il conçoit « au-delà de ces choses mêmes ». Au cinéma l'immanent débouche sur *une certaine transcendance*, mais non sur le « transcendantal »...

C'est pourquoi il nous paraît aberrant de dire, comme le fait par ailleurs Roger Munier, que l'image filmique est « pré-face du monde, d'un monde jusqu'ici humilié comme objet et qui semble regagner par elle ses positions perdues ». Cette conception résulte du fait qu'à l'instar de Bazin, il considère cette image comme un *donné objectif*, indépendant du regard humain. Envisager l'image filmique comme un « énoncé du monde réel » en raison de son objectivité *considérée comme absolue*, dire qu'elle est « *cosmophanique* en son essence », c'est poser le monde

comme un « en-soi » et poser cet « en-soi » comme devant être semblable (quoique plus « pur ») à ce qu'est l'objet tel que nous le connaissons, sans se rendre compte que cet objet n'est ainsi que par le fait de notre perception. C'est faire du « réalisme transcendantal », position dénoncée par toute la physique contemporaine. Le « mimosa-sans-moi », pour reprendre l'image de Francis Ponge, n'existe pas; du moins pas en tant qu'« objet-mimosa »[1].

A la limite, la chose serait concevable si le regard de la caméra était transcendant au regard humain. Or, ce regard est non seulement « dirigé » mais conséquent d'un système optique fabriqué par l'homme afin que son « rendu » soit sensiblement le même que celui de l'œil. Si, par hasard, cette optique témoignait d'une vision révélatrice de quelque « réalité transcendante », nous la rejetterions comme non conforme et la dirions « mauvaise ».

Nous sommes presque d'accord avec Roger Munier lorsqu'il dit : « Cette fraction du réel (...), les limites du papier ou de l'écran suffisent à lui conférer un *sens* qu'elle n'aurait pas dans le monde sensible où elle s'inscrit pourtant (...). Le monde vrai n'a jamais qu'un sens virtuel. Dans la photographie au contraire, il se définit comme monde, livrant d'un coup son visage multiple. Certes, les angles de vue pour le capter sont nombreux. Mais sous le même angle, un seul cliché est imaginable[2]. Le réel, y rassemblant ses virtualités, englobant et par la même *niant* les interprétations possibles, s'y exprime tout entier. La photographie est le réel-devenu-énoncé. Quelque chose comme un *mot* du monde. En elle le monde, *en tant que monde*, se nomme, avant même toute abstraction ou choix, en son être indifférencié. Elle est pur dévoilement. » (*ibid.*) Affirmer pourtant que le réel s'exprime « tout entier » dans l'image me paraît bien inexact. Il ne révèle jamais qu'un *aspect*, et rien de plus. Mais cet aspect se substitue à tout autre *possible*. Il devient comme le *signe* de ce qu'il n'est pas, c'est-à-dire de tous les aspects qu'il sous-entend et dont il a pris la place. Telle la table de tout à l'heure qui devient le signe de toute table possible.

Que l'image donc soit « dévoilement », elle l'est sans doute mais d'un réel plus intensément *perçu* et *signifié*, et non d'un réel « transcendant ». Ce que Munier appelle « photogénie » (ce dévoilement), n'est pas comme il l'affirme *le* sens que les choses « *se* donnent à elles-mêmes[3] » et pas davantage un sens que *nous* leur donnerions, mais un sens qu'elles *acquièrent* par le fait de la représentation filmique et, d'autre part, un sens que nous leur *découvrons* (que nous ne saisissons que par le fait de leur *isolement*). Le sens que *nous leur donnons* ne peut être qu'un

[1] Nous reviendrons plus loin sur cette question qui est, pour nous, capitale.

[2] Cette idée est encore toute relative : autant de clichés différents en effet que d'éclairages différents et de sensibilités chromatiques différentes — donc d'interprétations possibles et de *sens* différents.

[3] De même lorsqu'il dit : « Le champ *se* donne à voir (...) l'espace *se* donne à voir. » C'est la caméra qui *les* donne à voir. Eux ne donnent rien : ils *sont*.

sens *esthétique* qui dépend alors du cadrage et de l'organisation du champ.

Par ailleurs, dire que l'image filmique est « aliénation » parce qu'elle n'est pas, comme la peinture, *conséquente d'une médiation*, ou encore qu'en elle « l'esprit comme *logos* est rejeté », c'est à la fois spéculer sur sa prétendue « objectivité totale » et la considérer comme une fin en soi. Toute image, résultant d'un certain choix, est médiate. Mais, s'il y a médiation c'est bien moins *dans* l'image ou *en vue* de celle-ci (qui serait alors le but de l'œuvre filmique) qu'*à partir* d'elle et grâce à elle. L'image filmique, si elle *peut* être médiation, est surtout élément d'un langage : *logos* et non résultat ou objet d'un *logos*.

La magie essentielle du cinéma tient en ceci que le « donné réel » devient l'élément même de sa propre fabulation. Le « ce qui est » devient « ce-qui-n'est-pas » ou « ce-qui-pourrait-être » ou « ce-qui-ne-saurait-être-autrement » : un *ce qui est* transfiguré. Le réel devient l'énoncé de l'irréel ou de l'imaginaire, du vraisemblable ou de l'invraisemblable. Nous voyons ce qu'un œil a déjà vu; une image où le réel, pourvu d'un coefficient esthétique plus ou moins prononcé, est donné pour plus parfait que ce qu'il est.

Pour bien montrer cette signification il nous faut insister sur la différence et sur l'analogie qui marquent au cinéma les rapports du représenté et de la représentation.

Commençons par préciser, afin d'éviter toute confusion verbale, que le mot « représentation » est pris ici dans le sens de « représentation photographique » — ou filmique. Nous accorderons que le terme de « présentation » conviendrait mieux, la représentation (au sens de *Vorstellung* en allemand) désignant généralement le donné immédiat ou immanent de la conscience, ou encore une image *différente* de la chose imagée — différente par sa « substance » (image mentale) ou par son caractère interprétatif (peinture).

Nous appelons *signe* (au sens linguistique du mot) la représentation (en allemand, *Repräsentation*) envisagée comme substitut symbolique ou comme représentant abstrait.

On voit tout de suite qu'une image filmique — « présentation objective » d'un réel quelconque — peut, dans une large mesure, être comprise comme une « représentation » (*Vorstellung*) malgré le caractère fort peu interprétatif de la photographie, en cela qu'elle est *image*. Laquelle image, qui est *Vorstellung* en tant que contenu présent à la conscience (image *de* quelque chose) peut jouer le rôle de représentant (*Repräsentant*) en tant que *signe* d'une réalité qu'elle suggère ou symbolise et dont, bien entendu, elle n'est point l'image.

Considérons maintenant un peintre qui peint sur sa toile un bouquet de fleurs. (Nous choisissons à dessein cet exemple banal.)

L'artiste représente une chose qui est bien réelle. Mais cette réalité est de l'objet visé par lui, non de la représentation qu'il en donne. Le bouquet peint sur la toile n'a plus rien de réel *en tant qu'objet-bouquet*. Devenu objet-tableau il n'a plus qu'une réalité fictive. Or, il est évident

que le but de la peinture est le tableau qui représente le bouquet et non le bouquet visé par le peintre. Le but est la représentation elle-même pourvue des qualités esthétiques qui lui sont propres.

On peut donc dire qu'en peinture *l'objet représenté disparaît derrière sa propre représentation.* Transformé en œuvre peinte il n'existe plus que par elle. Devenu le « bouquet-de-fleurs-dans-le-tableau », il peut s'évanouir en tant qu'objet; la représentation subsiste. Mais elle ne subsiste que comme un nouvel objet, imité du premier, à la fois différent et fictif. Le « bouquet-de-fleurs-dans-le-tableau » est une création singulière et autonome. Il n'est l'image du bouquet visé que par le fait d'un acte volontaire et de quelque consentement.

Au cinéma la chose est fort différente.

Tandis que le bouquet du peintre est le fait de quelques couleurs disposées par lui sur sa toile, selon ses intentions, le bouquet enregistré par moi sur la pellicule est dépourvu de toute intentionnalité. L'image est en tout point semblable à l'objet visé. Elle n'est pas le fait d'un artiste mais, pourrait-on dire, le fait de l'objet lui-même qui *se* reproduit sur la pellicule grâce à la lumière réfléchie par lui et captée par l'objectif. L'objet se décalque sur la pellicule en un double rigoureusement identique.

Bien entendu, si je considère l'image filmique hors de toute projection, c'est-à-dire si je regarde séparément chacune des multiples images du film, le « bouquet-sur-la-pellicule » constitue « en soi » un nouvel objet. Quoique semblable à l'objet réel il n'en est pas moins fictif. Ce n'est qu'une photographie reproduite sur une bande de celluloïd. Mais elle est suivie d'une quantité d'autres qui se modifient selon le mouvement enregistré. (On peut imaginer le bouquet de fleurs agité par un violent courant d'air si l'on ne suppose aucun personnage agissant sur lui ou autour le lui...)

Si maintenant je projette cette suite d'images, le « bouquet-sur-l'écran » va prendre corps. Il va se « spatialiser » par le fait du mouvement et s'identifier au bouquet réel visé par la caméra. Puisque la représentation filmique d'un objet quelconque est identique à la représentation de cet objet « saisi par une conscience », je le percevrai de la même façon que le bouquet réel. Autrement dit, au cinéma, et à l'encontre de ce qui se passe dans tous les autres arts, *la représentation s'identifie au représenté. Elle disparaît derrière lui* (ou si l'on préfère, le représenté demeure *dans* la représentation).

Ce que je vois, en effet, ce n'est plus l'image d'un bouquet mais, par elle et à travers elle, le bouquet lui-même. C'est le bouquet réel qui est visé par ma conscience à travers la perception d'une image, instantanément oubliée en tant qu'image parce que perçue « telle que l'objet dont elle est l'image ».

L'objet réel, l'être réel peuvent donc disparaître. Non seulement la représentation subsiste mais, par elle et à travers elle, cet objet, cet être, pourvus de toutes leurs qualités évidentes. Non pas « pour eux », bien sûr, mais pour moi, spectateur, qui en reçois l'image. La chose est assez flagrante lorsqu'on revoit à l'écran un comédien disparu. Raimu dans

la Femme du boulanger est aussi vivant, aussi présent aujourd'hui qu'il pouvait l'être dans le même film il y a vingt ans.

Parler donc d'un « nouvel objet » ou d'un réel fictif est inexact, sinon en fait du moins pour le « spectateur-devant-l'écran », d'autant que l'image filmique ne saurait être filmique que projetée, animée, faute de quoi elle n'est rien de plus qu'une collection de photographies.

Examinons maintenant l'autre aspect de la question.

S'il se contente d'enregistrer des images, l'auteur de films s'exprime en créant des rapports *intentionnels* entre les êtres, le monde et les choses. La mise en scène consiste essentiellement à structurer un espace limité par un cadre. Le donné imagé s'organise donc — nécessairement — en fonction de ce cadre qui *définit* la géométrie vivante et agissante qu'il enferme.

Saisies par le regard de l'objectif les choses sont entraînées par une intention formalisatrice qui leur donne un sens. La représentation constitue donc une *forme*, un « tout » organique différent de la réalité spatiale dont elle est cependant l'image. Il s'ensuit une sorte de dualité, de conflit entre l'objet représenté et sa propre représentation :

Lorsque je vois le « bouquet-sur-l'écran », avons-nous dit, je vise l'objet réel à travers l'image qui m'en est donnée. Cet objet se donne à ma conscience comme un immanent réel, comme une chose exempte de toute intentionnalité. Il *tend* donc à faire éclater le cadre, à s'en départir. Il se donne comme « vu à travers une fenêtre », sans plus.

Mais, dans le même temps, consciemment ou non, je perçois une image, c'est-à-dire une réalité structurée, une *forme*[1]. Le bouquet m'est donné comme l'élément d'un ensemble compositionnel qui lui donne un *sens*. Le bouquet devient, presque malgré lui, une sorte d'archétype répondant à la *nécessité* de l'objet-bouquet en cet instant et en ce lieu. Il devient comme transcendant à lui-même, comme la manifestation existentielle d'une idée.

Visé comme un réel et reçu comme l'élément organique d'une structure, l'objet apparaît donc comme étant à la fois objet et sujet, immanent et transcendant. L'art consiste — en partie — à mettre l'accent sur l'un ou l'autre de ces aspects contradictoires.

Nous examinerons plus loin le rôle considérable que joue le cadre dans cette opération. De toute façon, l'image transcende *en tant qu'image et parce qu'elle est image* cette réalité dont elle est l'image : la représentation devient en quelque sorte le *signe concret* — le signal — de ce qu'elle représente, un *analogon* qui « cristallise » toutes les virtualités, toutes les « puissances d'être » du réel représenté.

Cette double implication n'apparaît pas à première vue; elle n'est pas spontanément analysable, mais elle est intuitivement, voire inconsciemment ressentie. C'est ce fait, apparemment obscur, quelque peu mystérieux aussi, qui a suscité les innombrables considérations sur la

[1] Le donné représenté étant déjà par lui-même une « forme » au sens psychologique du mot, on peut dire, si l'on veut, que l'image est une forme au second degré.

« magie » de l'image animée. Il y a, en effet, quelque sorcellerie dans cette étrange fascination. Mais la magie n'est qu'un mot qui recouvre beaucoup de choses et n'explique rien. Le tout, c'est justement de l'expliquer en remontant aux sources car cette « implication » repose sur tout un ensemble d'automatismes psychologiques eux-mêmes fondés sur des réactions mentales intéressant la perception et le jugement.

C'est assez dire que la « photogénie » de Louis Delluc et des premiers théoriciens, l'« animisme » de Jean Epstein, l'« âme de l'image » d'Henri Agel, la « qualité majorante » d'Edgar Morin, si elles sont des définitions personnelles du même phénomène, ne sont des explications qu'à la manière de la « vertu dormitive des pavots ».

Il convient de dire qu'Edgar Morin, avec sa théorie du dédoublement, est encore le seul à avoir cerné le problème. Mais cette qualité de « double » dont il parle et qui est bien la qualité phénoménale de l'image animée reste décrite comme telle. Si elle « retrouve, dans leur intégrité et leur essence naissante, les caractères fondamentaux de toute vision magique du monde », elle se confond avec les phénomènes subjectifs, projections-identifications et participations affectives. Reste encore à savoir comment et pourquoi.

Edgar Morin dit que la vision, au cinéma, est celle « d'une conscience dédoublée, à la fois participante et sceptique ». C'est bien vrai, mais tout fait de conscience est « dédoublé » de la sorte : J'ai conscience d'une chose et, de ce fait, j'ai conscience d'en avoir conscience. Je pense et, de ce fait, j'ai conscience de penser. Je vis et, dans le même temps, je me regarde vivre. La différence c'est qu'au cinéma le « je » est projeté sur un autre. Ce n'est plus là un fait de conscience, à proprement parler, mais le fait d'une participation consciente sur laquelle nous reviendrons. En fait, au cinéma, la « vision magique » coexiste avec la perception objective des choses tandis que la participation et la compréhension dépendent d'un ensemble de relations enregistrées à la faveur de la continuité.

L'un des caractères les plus secrets de l'image filmique est d'être le saisissant reflet d'un antagonisme constant entre l'unité de la chose (perçue en ce qu'elle a d'unique et d'essentiellement présente) et les innombrables « virtualités » qu'elle suppose et que l'*analogon* laisse entendre. Nulle part ailleurs n'est aussi sensible cette dualité entre l'être et le paraître, entre le concret et l'abstrait, entre l'immanent et le transcendant, lesquels se complètent et se conjuguent, se justifient mutuellement dans une unité formelle qui est l'*image*.

29 *L'image filmique et l'expression verbale*

Je lis *Guerre et Paix*. Si j'en parle avec quelques amis, chacun d'eux, l'ayant lu, reconnaîtra qu'il s'agit bien de la même œuvre connue objectivement comme étant de Tolstoï.

C'est bien Tolstoï en effet qui me donne un milieu, un décor, une société; et qui analyse des caractères, des faits, selon une conception du

monde et une manière qui le caractérisent. Pourtant, lorsque je lis cet ouvrage, l'auteur ce n'est plus Tolstoï : c'est moi, à travers lui.

L'auteur, en effet, ne me donne que des mots. Des mots chargés de sens et qui sont comme transparents à leur signification et doivent l'être, toute matière verbale trop rythmée, toute forme trop volontaire risquant de retenir mon attention et de faire écran au lieu de s'effacer devant l'idée qu'elle entend suggérer. (La prose lyrique se nourrit de descriptions. Elle magnifie les choses décrites mais elle ne saurait satisfaire à l'analyse qui disparaît derrière l'opacité de son lyrisme. Le roman psychologique, lui, doit avoir un style, mais qui dépend moins du rythme et de la forme verbale que d'une manière de dire, d'une façon de traduire une réalité vivante aussitôt ressentie ou reconnue comme telle.)

Transparents donc à leur signification, les mots m'y conduisent aussitôt. C'est comme « signifié » et non plus comme « signe » que je les perçois. Je ne vais pas d'un mot à un autre mot mais d'une idée à une autre idée; et ces idées me sont données moins par les mots que par leur assemblage, c'est-à-dire par des phrases qui s'organisent en une signification déterminée. Or, si ces idées me sont « proposées », c'est moi qui les structure, qui *me* les représente, qui les transforme en « images ». Et ce sont ces images, chargées de sens, qui m'émeuvent; dont le sens, bien sûr, est constamment soumis aux indications, aux propositions de l'auteur, mais qui n'en est pas moins relatif à l'acception que je leur donne.

Autrement dit, je me représente un certain monde et certaines choses, à tel point que l'émotion que j'en recois devient corrélative à l'œuvre et à cette représentation personnelle — laquelle peut-être modifiée en cours de route par des indications nouvelles qui viennent bouleverser mes prévisions, mais qui font que je collabore en quelque sorte au roman que je lis et suis à demi responsable de la joie qu'il me procure.

Ainsi la représentation que je me fais de *Guerre et Paix* ne sera peut-être en rien semblable à celle que s'en fera un lecteur plus savant que moi des mœurs, des coutumes et de la vie sociale en Russie à l'époque d'Alexandre Ier. Mais comment, malgré les descriptions, les analyses et tout ce qu'en peuvent dire les mots, comment un lecteur qui ne saurait rien de la Russie des Tsars pourrait-il se représenter non seulement la bataille de Borodino, qui n'est encore que spectacle, mais le milieu des Dolokhov, la vie intime de la famille Rostov, le prince André, ses relations avec Natacha, le comportement de celle-ci, son évolution spirituelle et le caractère encore de Pierre Bezoukhov ?

C'est assez dire que, pour le lecteur, l'« intelligence » de l'œuvre, sa signification, son sens, sa portée, son influence (littéraire, morale ou sociale), en un mot sa « valeur », dépendent en grande partie de son niveau culturel, de sa connaissance du milieu décrit et des rapports de ce milieu avec le monde, comme, bien entendu, de ses capacités d'appréciation du style de l'auteur.

Mais, valable ou non, conforme ou non conforme à ce que le narrateur attendait, compte tenu de la marge personnelle que toute imagination suppose, la « réalité » imaginée par le lecteur est « vécue » par lui tout comme un réel perçu. Le propos est de l'écrivain mais l'animation et la « visualisation » sont de lui. La lecture consiste de quelque manière à « réaliser dans l'imaginaire » les propos du romancier. Chacun fait sa petite mise en scène personnelle, chacun possède *sa* Bovary, *son* Père Goriot, *son* Raskolnikof, *son* Rastignac, ou *sa* Rabouilleuse. Et l'on pourrait se demander, en faisant la part des faiblesses du cinéaste et des impératifs auxquels il a dû se soumettre, si la déception collective éprouvée la plupart du temps devant l'adaptation d'un chef-d'œuvre n'est pas due principalement à la non-concordance d'une certaine représentation des choses avec l'idée que chacun s'en est faite; car on ne saurait croire que les lecteurs de Balzac ou de Tolstoï aient tous une culture telle et un tel sentiment critique qu'ils en puissent faire une analyse exhaustive, susceptible de démontrer les faiblesses ou les manques de l'adaptateur ou de l'adaptation...

Donc, à travers l'imagination du lecteur, voire en se servant d'elle, en spéculant sur ses capacités imaginatives et sur sa compréhension, le romancier présente des caractères ayant à se prononcer, à s'engager, afin d'en tirer des conclusions concernant la vie, les mœurs et l'existence elle-même. Mais, quoi qu'il fasse, c'est toujours lui qui se prononce à travers eux. Pour authentique et vivante qu'elle soit, leur psychologie est toujours en fin de compte une création subjective car l'analyse, en littérature, n'est jamais que le point de vue de l'auteur sur ses personnages, la distance qu'il prend en les considérant comme un juge suprême du haut de quelque catégorie érigée en absolu. Elle n'est *vraiment* analyse psychologique que lorsqu'elle est de cet auteur qui s'observe, s'étudie et se raconte — à la manière de Proust — ou qui se met à la place d'un personnage central à qui il prête ses pensées et ses émotions — à la façon de James Joyce. Le plus souvent donc, en même temps qu'il nous décrit ce qui est observable et qu'il est censé avoir observé, l'auteur nous met au courant des pensées secrètes, réflexions, impressions et réactions diverses de ses héros en se situant — et en nous situant par la même occasion — à l'intérieur de leur conscience :

« Je me demande ce que sera pour moi ce signe, pensait-il; et il se dit avec amertume que pour lui il n'y aurait aucun signe et qu'il lui faudrait mourir dans son lit, comme un vieux chien dans sa niche. A cette profondeur d'abattement, il n'y avait plus devant lui qu'un trou noir dans lequel sa conscience tombait comme une pierre. » (*Le Frère de la Côte*)

Cela, c'est l'auteur qui nous le dit, qui nous en informe. Nous ne demandons qu'à le croire car nous savons que cet arbitraire est une des conditions du roman. Mais il n'en demeure pas moins arbitraire pour autant.

Certes, depuis Conrad, Thomas Hardy, Knut Hamsun, voire depuis Mérédith, l'introspection a fait place à une étude plus objective,

à une « psychologie du comportement » au sens behavioriste du mot. Les « pensa-t-il », « se dit-il », ne sont plus aujourd'hui que dans les romans où l'on ne pense guère, où l'on ne réfléchit pas davantage, et le cinéma n'est pas étranger à cette évolution.

Le cinéma, en effet, ne présente que des actes. S'ils sont création d'auteur, les personnages du moins y sont « incarnés », effectivement présents et agissants. Détachés de l'imagination créatrice ils semblent n'être là que pour eux-mêmes et par eux-mêmes; leur existence est objective et non plus seulement conceptuelle. Aussi rudimentaire que soit parfois leur psychologie, elle est toujours « située ». Les caractères se dessinent à la faveur des circonstances et leur évolution est toujours conséquente d'une réalité effectivement vécue. Les êtres sont « dans le monde »; ils agissent et sont agis. C'est pourquoi bien des personnages, bien des situations valables dans le roman ne « tiennent » pas à l'écran. Ce sont souvent de simples concepts auxquels on accorde une existence illusoire et abstraite. Pour satisfaisante qu'elle soit dans l'imaginaire, elle devient chancelante dans une réalité « vraie » où personnages et situations doivent « tenir debout » devant tout un ensemble de relations et de circonstances qui les authentifient et que le romancier peut se donner le luxe d'abstraire ou d'oublier. Le film, donc, présente des conduites, des comportements. Il suggère, sous-entend, mais ne tire aucune conclusion (en principe) et laisse ce soin au spectateur que l'on suppose (à tort, sans doute) suffisamment éduqué. A cet égard il est plus avancé que le roman. On saisit l'intérieur d'une conscience par le dehors et l'analyse, toujours descriptive, est conséquente d'une série d'implications déterminées par des « *observables* ». Elle est, en fait, synthétique, puisque les personnages se révèlent, se « construisent » psychologiquement à la faveur de leurs actes.

Au cinéma, comme nous le verrons plus tard, l'introspection n'est possible qu'à la première personne. Encore le « je » doit-il nécessairement s'objectiver dans un être visiblement présent, se dédoubler en quelque sorte, se montrer à la fois comme un être agissant et comme celui qui se « regarde vivre », qui juge ses actes après avoir pris quelque recul. C'est pourquoi elle ne peut se faire valablement que du présent au passé, tel, par exemple, dans *Hiroshima, mon amour*.

Du fait que, dans un film, les personnages, le monde, la société envisagés par le réalisateur sont effectivement *présents*, leur signification intrinsèque est évidemment « contenue » dans les images qui les présentent. Il se trouve donc que le « montré » et le « signifié » sont perçus simultanément dans une sorte de « prise de conscience » qui est à la fois préhension et compréhension. Le spectateur n'a pas à imaginer ce qu'on lui montre : il lui suffit de se laisser porter par les images et de « vivre » le réel représenté. Comme dit Merleau-Ponty, « le film ne se pense pas, il se perçoit ». Mais, comme nous l'avons fait remarquer d'autre part, ce qu'on appelle ici le « signifié » est un donné immédiat tenant du réel perçu. Ce n'est qu'une qualité, un aspect de ce réel.

C'est pourquoi on ne peut affirmer comme M. Cohen-Séat qu'au cinéma « le spectateur n'est jamais informé *de* quelque chose mais *par* quelque chose ». Les deux opérations sont simultanées. Il y a là, dit-il, « toute la différence entre un relais (secondaire) et une réalité immédiate ».

Certes nous ne sommes pas informés *de* quelque chose par l'intermédiaire d'un relais (considéré comme un signe abstrait) puisque nous saisissons une réalité concrète immédiatement sensible. Nous sommes informés *par* un réel qui se donne *d'abord* pour ce qu'il est mais qui est presque toujours révélateur *d'autre chose*. En vérité nous sommes informés *de* quelque chose *par* quelque chose :

C'est *par* le lorgnon que nous sommes informés *de* l'absence du Dr Smirnov, c'est-à-dire *du* résultat d'un acte qui a consisté à le flanquer par-dessus bord.

C'est *par* la boule de verre qui tombe que nous sommes informés *de* la mort de Kane. C'est *par* le verre et la cuillère (au tout premier plan d'une vue d'ensemble) que nous sommes informés *de* l'empoisonnement de Suzan (*Citizen Kane*). Etc.

De plus, si le film ne « se pense pas », il doit « donner à penser » et il est temps, peut-être, de préciser ceci :

Le film nous délivre du soin d'imaginer ce qu'il nous montre mais il nous prie de bien vouloir imaginer *avec* ce qu'il nous montre, au moyen des implications qu'il détermine. L'image n'est pas un aboutissement, c'est un *commencement. On ne comprendra jamais rien au cinéma tant que l'on considérera le donné représenté comme étant la finalité de son propos.*

Que ce donné, ce « raconté » soit le propos des films médiocres, ce n'est que trop évident, mais l'anecdote est aussi bien la finalité des romans d'aventures et des feuilletons romanesques. Il s'agit de savoir à quel niveau on se place et de quoi l'on parle. Or nous parlons ici des qualités spécifiques du film et non de quelque film, bien qu'un certain nombre d'entre eux aient su mettre en valleur ces qualités fondamentales.

Poursuivant le parallèle — c'est-à-dire l'opposition — entre le visuel et le verbal, on peut essentiellement souligner ceci :

Dans un roman, l'action peut être signifiée par une idée abstraite. Je puis dire : « Pierre marche sur la route. » Au cinéma je ne puis pas exprimer cette idée. Je dois traduire par une représentation concrète, comme de dire : « Pierre est marchant sur la route », expression inusitée en français mais courante en anglais : *Pierre is walking along the road.* Encore sera-ce sur *cette* route : *celle-ci* et pas n'importe laquelle. Ce qui revient à dire qu'au cinéma toute action est une action *en train de se faire.* Tout y est *actuel,* solidement imbriqué dans l'espace et dans le temps.

Par voie de conséquence il ne peut y avoir qu'un seul temps possible : *le présent.* Et il n'y a en effet que du présent, tout comme dans

la réalité objective où le fait d'exister n'est saisi comme tel que dans ses manifestations immédiates : aussitôt réalisé, un acte n'existe plus. Il entre dans ce que nous appelons le passé, mais il n'y entre que par le fait de notre mémoire qui garde l'empreinte d'une excitation fugitive. On s'en souvient, mais le passé n'existe que pour nous. C'est une réalité subjective mais, aussi bien, un non-réel. Objectivement, un acte succède à un acte, un état à un état et ainsi de suite. Tout ce qui se trouve en « puissance d'être » (par le fait de notre conscience visant un acte prochain reconnu comme possible ou considéré comme probable) et qui n'est pas encore réalisé appartient à l'éventuel, c'est-à-dire à l'inexistant. Le passé n'est plus, le futur n'est pas encore. Il n'*est* que du présent.

Pour un être sans mémoire, vivant d'une vie végétative, le passé et le futur n'ont aucun sens. Quelle que soit la conscience supposée qu'il pourrait avoir, ce ne serait jamais que la conscience d'*être.* Il ne saurait ni qu'il change ni qu'il dure puisqu'il lui faudrait pour cela se souvenir d'avoir été. Il n'y a donc pour lui qu'un « actuel » perpétuellement actuel. Nous nous souvenons des choses dans la mesure où nous avons conscience de ces choses et dans la mesure où elles sont « situées » relativement à nous et à notre propre durée; mais les choses elles-mêmes sont ce qu'elles sont, puis, aussitôt, sont autrement : un autre ensemble, un autre état, une autre phase. Sans mémoire comme sans conscience elles sont mues plutôt qu'elles ne se meuvent. Elles suivent une impulsion reçue et leur « indifférence » n'est que le fait de leur inertie. Elles sont là sans avoir conscience d'être là et, pour elles, (si l'on peut dire) leur présence est encore une absence. Toute chose, bien sûr, est conséquente de quelque passé mais cette conséquence c'est ce qui *est* et qui seul existe en *cet* instant. Autrement dit, le présent c'est l'immanence des causes et des effets, c'est l'état d'*être* qui se perpétue en se modifiant, c'est la durée elle-même qui n'a pas conscience de durer mais qui *est.* Et qui est tout ce qu'elle peut être à chaque instant d'elle-même. Pour employer un langage imagé, c'est le « devenir » effectivement vécu, c'est-à-dire « en train de se vivre », « en train de se réaliser ».

On objectera que la durée, que la réalité « objective » elle-même n'ont de sens que pour une conscience qui les perçoit. De *sens,* c'est évident. Mais, par le fait même qu'avoir conscience c'est avoir conscience *de,* il y a bien nécessairement « quelque chose », une réalité physique quelconque *dont* nous avons conscience, qui est à la source de *cela* dont nous avons conscience. Or cette réalité — qu'elle soit perçue ou non, perceptible ou imperceptible — n'existe qu'ici maintenant puisque le fait d'exister ne se justifie et ne s'affirme que dans l'« être-présent » — ou alors n'existe pas ou n'existe plus.

Le mouvement qui semble diriger les choses ne les « élance » vers l'avenir que pour nous qui avons conscience de leurs états successifs et qui divisons arbitrairement le temps en passé, présent et futur. Simplement ce mouvement *est.* Il se poursuit dans un perpétuel « état-présent » qui est le fait d'*être* et ne s'élance vers nul « avenir ». Ce que nous appelons ainsi c'est la *conscience* du possible ou du pro-

bable, conséquence logique d'un certain état présent, mais dont la façon d'être est d'être un présent « qui devient » et qui n'existe qu'autant qu'il est présent. Etant fonction de tous les états antérieurs et de tous les états simultanés qui lui sont contingents, chaque « état » est à la fois fugitif et *différent*, car tout est fonction de tout dans une réalité qui s'implique tout entière elle-même à chacun de ses moments. Aucun état ne se reproduit ni ne peut se reproduire « tel quel ». Chacun d'eux est unique. Et c'est cette unicité qui est le fait, *la certitude de leur existence même.*

Or, non seulement le cinéma ne nous donne jamais que du *présent* mais, en nous présentant toujours des faits qui agissent et réagissent constamment les uns sur les autres, il est le seul de tous les arts à signifier l'immanence du réel en saisissant le « ce-qui-est-ici-maintenant » dans un « tout » événementiel, c'est-à-dire dans une durée qui est l'existence elle-même maintenue et poursuivie dans l'actualité continuelle de son évolution.

Mais revenons à notre parallèle.

Dans le récit le narrateur qui raconte un événement passé ne cesse point d'être présent. Lorsqu'il nous dit, par exemple : « Ce matin-là j'étais très en retard pour arriver à l'école et j'avais grand peur d'être grondé, d'autant que Monsieur Hamel nous avait dit qu'il nous interrogerait sur les participes et je n'en savais pas le premier mot », son regard se porte sur un événement passé qu'il se remémore et dont il nous fait part. Il le voit à travers son souvenir; il le reconstruit et le fait se dérouler devant ses yeux comme autant d'images mentales. En le recomposant à notre tour, nous saisissons parfaitement la « distance » qu'il y a entre cet événement passé et l'acte présentement accompli par le narrateur. C'est comme d'un regard jeté depuis le présent sur le passé.

Rien de tel au cinéma. Lorsqu'un personnage quelconque évoque un événement dont il se souvient, le passage du présent au passé nous est indiqué tantôt par l'évidence des faits, tantôt par le commentaire ou par l'action dialoguée (par un sous-titre au temps du cinéma muet). Quel que soit le procédé employé, nous savons à quoi nous en tenir : les événements que nous voyons se dérouler devant nos yeux sont situés dans le temps par rapport à ceux que nous avons vus. Mais ils ne s'en déroulent pas moins « ici-maintenant ». Le passé est « actualisé ». Ce n'est plus un souvenir, c'est l'acte « en-train-de-se-faire ». Tout se passe comme si, brusquement, nous avions été transportés plusieurs années en arrière. Nous sommes maintenus devant une action qui se déroule dans un réel concret immédiatement sensible. Le passé en tant que tel n'existe pas au cinéma. Toute action passée est un « actuel » rejeté dans le « vécu » du drame par une implication logique ou psychologique : c'est du présent « dans le passé » mais c'est toujours du présent.

C'est pourquoi certains psychologues ont pu dire que « la vision du passé au cinéma ne correspond pas à un acte de conscience porté sur les choses dont on se souvient ». C'est évident, mais le « retour en arrière » effectué après avoir vu le héros s'abandonner à quelque

rêverie mélancolique ne prétend pas du tout représenter cette rêverie « dans son acte subjectif ». On ne montre pas ce que *pense* le personnage mais ce *à quoi* il pense. Encore une fois on cerne une « intériorité » en la prenant « de l'extérieur ». L'image subjective est tout autre chose que cette prétendue représentation de la mémoire.

Mais ce qui distingue essentiellement l'expression visuelle de l'expression verbale c'est le fait que celle-ci est constituée par un ensemble de termes distincts qui signifient de par leurs relations *successives*, apportant les uns après les autres leur pierre à l'édifice. Il n'y a pas d'expression verbale qui n'exige quelque durée, si l'on excepte les interjections qui se suffisent à elles-mêmes. Chaque mot à une signification précisée par le sens qu'il prend dans la phrase et chaque phrase a une signification relative à l'ensemble des termes dont elle se compose. Toute description, toute analyse est le fait d'une suite de phrases qui se complètent et se corrigent à mesure, s'engendrent en définissant peu à peu, partie par partie, les éléments d'un ensemble que la pensée construit synthétiquement. La signification verbale apparaît à la conscience à la manière d'une épreuve photographique dont les formes, les nuances, le modelé se dessinent à mesure dans le bain du révélateur.

La signification filmique est successive elle aussi, mais elle s'organise au moyen des images. Or une image est *déjà* par elle-même un « *tout* ». Elle représente un espace, un ensemble de choses et de relations simultanément perçues. Il faudrait plusieurs pages de texte pour décrire le contenu d'un seul plan : combien de verbes pour signifier les états, les mouvements, les actes; combien de sujets, d'attributs, combien de compléments directs, indirects ou circonstanciels ! Un plan n'est donc l'équivalent, ni d'un mot ni d'une phrase mais de tout un ensemble de phrases. Il en faut plusieurs pour décrire le gros plan le plus simple, une quantité pour décrire un plan d'ensemble un peu complexe.

C'est pourquoi avant d'être un langage, le cinéma est un moyen d'expression tout comme la peinture. L'image « en soi » n'est pas la cellule élémentaire de l'expression filmique. Mais, comme elle en est l'élément fondamental, il devient évident qu'avant d'être récit et de s'organiser dramatiquement dans la durée, avant d'être *rythme*, le cinéma est *espace*, c'est-à-dire représentation d'une certaine étendue. Par là il se réfère aux principes de la peinture et des arts plastiques.

Cette perception d'un tout homogène organiquement structuré par un ensemble d'éléments hétérogènes et disparates permettrait de définir l'image comme étant une expression *syncrétique*, à condition que l'on veuille bien débarrasser le terme du sens péjoratif qu'on lui attribue en philosophie. On pourrait même dire, d'une façon apparemment contradictoire, que l'image filmique est à la fois syncrétique et éclectique puisque cet ensemble est le fait d'un certain choix, le résultat, souvent, d'une recherche compositionnelle.

Ce qui permet de contredire absolument cette assertion d'André Bazin, à savoir que le cinéma, à l'encontre de la littérature, est tou-

jours obligé de signifier plus ou moins que « chaque soir, la marquise prenait le thé à cinq heures ». Sans doute Bazin voulait-il souligner par là le caractère concret de l'image animée, mais son exemple est mal choisi. Si le cinéma, en effet, peut avoir à nous préciser parfois un acte de cette sorte, ce n'est jamais *explicitement*, à l'encontre justement de la littérature. Le récit, quand il nous en informe, est obligé de nous dire « chaque soir, la marquise prenait le thé à cinq heures ». Le film, simplement, nous montre un coin de décor : dans son boudoir la marquise est en train de prendre le thé avec quelques amies sur le retour. Nous voyons ce qui se passe, où cela se passe; nous entendons ce qui se dit et, *accessoirement*, nous distinguons, sur la cheminée, la pendule qui marque cinq heures. Nous *découvrons* donc que la marquise, recevant aujourd'hui quelques amies, prend le thé à cinq heures. Ce n'est que par la conversation, c'est-à-dire d'une façon *indirecte*, que nous apprendrons qu'elle ne déroge jamais à cette habitude quotidienne. La réalité nous est présentée de façon vivante, intensive et implicite, tandis que le roman, lorsqu'il doit nous informer d'un fait cependant caractéristique sans avoir à développer une scène inutile, est obligé d'avoir recours à une signification à la fois synthétique et extensive, aussi abstraite que dérisoire.

En revanche, le romancier a toujours la faculté de décrire ce qui lui plaît, ce qu'il juge indispensable, et d'oublier le reste. Je ne vois jamais que ce qu'il veut bien me faire voir. S'il insiste sur un comportement quelconque, sur l'analyse d'un caractère, j'oublie le décor suggéré à grands traits, tandis qu'au cinéma, même si l'auteur isole momentanément ses personnages dans un plan rapproché, le décor reste visible. Fut-il en arrière-plan, il est là, avec eux et en même temps qu'eux, avec ses détails et ses particularités. Le plan d'ensemble me l'a fait voir dans sa totalité. Je le reverrai tout à l'heure; je ne le perds jamais de vue. Je n'oublie jamais que les personnages agissent présentement dans un monde présent. Comme le remarque fort justement René Micha, « le cinéma, en dépit de sa rigueur, ne peut faire que notre attention ou du moins notre regard ne se porte sur une partie du décor, sur un personnage secondaire, peut-être sur la main du personnage principal, auxquels ils ne devraient pas s'arrêter. Jusqu'à un certain point, il nous est permis de lire les signes autrement qu'on nous les donne à voir. Nous pouvons laisser un instant la bouche de Tim Holt, où s'entrechoquent une nourriture et un discours vigoureux, pour contempler la femme qui le sert à la cuisine (*The Magnificent Ambersons*), comme nous faisons devant une toile de Vermeer ou du Tintoret; certains films nous y invitent, mais en nous laissant libres, à la manière du *Echt Paar ten Voeten uit*, de Frans Hals, où des plantes différentes, le chardon et le lierre, se tordent, peut-être symboliquement, aux pieds des époux. Cette légère incertitude, jointe à toutes les incertitudes que j'ai dites, est précisément ce qui donne au cinéma ses chances les plus hautes en cas de réussite. Un film devient mode de connaissance, et œuvre d'art, quand ses parties concourent, comme en se jouant, à révéler une existence à travers des faits concrets et

contingents, qui tantôt la brouillent et tantôt la fixent à nos yeux : quand il offre, pour parler comme Heidegger, l'expérience de l'unité dans la dispersion. » (*La Vérité cinématographique*)

Cette différence non seulement de moyens et de forme mais de signification et de manière de signifier laisse entrevoir les difficultés de l'adaptation et la quasi-impossibilité que présente un chef-d'œuvre que l'on voudrait transcrire tel quel, c'est-à-dire sans porter atteinte à l'expression non plus qu'à la chose exprimée. Elle souligne encore l'aberration qu'il y a à vouloir adapter certaines œuvres dont la forme et la manière de signifier sont d'autant plus antitypiques de l'expression filmique qu'elles s'en rapprochent — ou semblent s'en rapprocher — davantage. Je n'en veux pour preuve que certains films tirés de romans américains contemporains.

On sait que ceux-ci témoignent d'un art qui tend vers le maximum d'objectivité possible. En évitant les descriptions oiseuses, en « posant » simplement le décor, en regardant vivre et agir les personnages, on les pénètre, non plus par l'analyse de leur esprit, mais en les observant. Par une série d'approches successives, par une suite de déductions qui s'impliquent les unes les autres, leurs actes, saisis dans un ensemble de relations et de circonstances concrètes, laissent deviner leur mentalité, leur caractère, en fonction d'une manière d'être objectivement rapportée. Quoi donc de plus cinématographique, de plus directement transposable, on dirait presque mot pour mot, attitude pour attitude. Or c'est le contraire qui se produit.

La méthode est la même, assurément, mais les moyens sont autres et la formulation à ce point différente qu'elle aboutit à une structure aberrante à l'expression filmique.

L'exemple le plus évident est celui du film tourné d'après le roman de Steinbeck *Des souris et des hommes*. Le fait qu'il soit médiocrement réalisé importe peu, comme il importe peu qu'il soit adapté de la pièce que l'on a tirée du roman plutôt que du roman lui-même, Steinbeck considérant son récit comme « une expérience, un effort vers la confection d'un roman qui pourrait être transporté tel quel sur la scène ou d'une pièce qui pourrait être lue comme un roman », si l'on en croit M.E. Coindreau (*Aperçus de la littérature américaine*).

L'histoire de Lennie tend à rejoindre, à travers un fait divers banal, les données de la tragédie antique. Mais ce qui importe ici c'est que les personnages — Lennie, Georges, Curly, Mae, Candy — ne sont pas décrits, présentés comme le sont, dès les premiers chapitres, les personnages d'un roman classique. Tout au contraire, ils se dessinent peu à peu, tant physiquement que moralement, et tout l'art du romancier consiste à les rendre *présents* dans notre esprit en nous permettant de les *découvrir* en fonction de leurs actes. Ce n'est qu'à la fin du roman que nous avons conscience de leur être *total*. Comme le souligne Joseph Kessel dans sa préface à la traduction, « ce que l'auteur ne s'est pas soucié de faire savoir, nous le devinons. Un art singulier nous conduit à combler les vides et les blancs du dessin. Nous achevons le travail du romancier. Nous complétons le canevas. Nous remplissons

la trame. » La corpulence, la stature de Lennie se constituent peu à peu dans notre esprit comme pour enfermer dans un être physique une certaine mentalité agissante et justifier d'attitudes, d'actions et de réactions qui nous sont données d'une façon toujours fragmentaire et fugitive. Ses mains, son visage, son regard, ne nous apparaissent qu'au fur et à mesure des circonstances et seulement lorsqu'ils sont mis en cause.

Tout le contraire donc du cinéma. S'il découvre à mesure le caractère des individus, le cinéma nous les présente du moins dans la totalité de leur être physique. A supposer que l'on nous montre, au départ, des pieds foulant les hautes herbes, des mains retirant un lièvre du collet où il s'est étranglé, il nous faut savoir aussitôt à qui appartiennent ces pieds et ces mains. La présence physique y est indispensable quand le roman se satisfait d'une idée.

Ainsi, dès les premières images du film, nous *voyons* Lennie. Par sa démarche, son regard de bête traquée, nous prenons conscience de son être, nous le devinons à peu près totalement. Si nous ignorons ce qui va se passer nous connaissons *déjà* les conditions du drame. Tout est posé devant notre regard, c'est-à-dire tout ce que le roman s'est ingénié à tenir dans l'ombre le plus longtemps possible. On pourrait presque dire que le film n'a plus qu'à développer mécaniquement un drame latent dont les données nous sont présentées dès les premières images. La tragédie laisse place au mélodrame; tout est détruit.

On en pourrait dire autant, pour des raisons semblables, de films tels que *le Vieil Homme et la mer, les Neiges du Kilimandjaro, Pour qui sonne le glas, la Route au tabac, le Petit Arpent du bon Dieu*, etc. Si *les Raisins de la colère* est un film remarquable, cela ne tient pas au seul talent de John Ford mais au fait que cette œuvre est assez étrangère aux recherches formelles du roman américain. Faulkner — à l'exception peut-être de *Sanctuaire* — est aberrant au cinéma. Je ne vois qu'un seul auteur qui, témoignant de recherches analogues, soit adaptable à l'écran : c'est John dos Passos. Sans doute parce que la structure de ses œuvres, leur composition et jusqu'à leur forme expressive sont directement inspirées du cinéma. *Manhattan Transfer*, qui demeure pour moi l'un des meilleurs et des plus originaux romans de notre époque, n'est qu'un film — un film prodigieux — écrit, développé, signifié avec des mots. L'exception confirme la règle.

J'ai dit tout à l'heure qu'étant situés « dans le monde » d'une façon à la fois objective et concrète, les personnages du film sont inséparables du décor. Nous avons vu que, si l'action l'y invite, le spectateur peut porter son attention sur un détail secondaire. Il peut même détacher son regard des événements dramatiques pour ne considérer que le paysage au sein duquel ils se déroulent[1]. Mais la présence du décor n'implique pas qu'il puisse captiver l'attention au détriment du reste. Au contraire : il renforce l'action, il la précise.

[1] Le lecteur peut, de son côté, abondonner le roman ennuyeux, rêver à l'entour, sauter des pages ou, tout bonnement, refermer le livre...

Dans les très bons films il la détermine plus ou moins, la signifie quelquefois et, bien souvent, devient lui-même personnage du drame.

Nous avons dit et répété que l'image filmique était avant tout image d'un certain espace. Un espace dans lequel une action se déroule et qui fait que nous nous y intéressons. Mais il n'y a pas là un simple rapport de contenu à contenant comme, par exemple, dans l'espace scénique qui « contient » le drame mais lui demeure étranger.

Lorsque nous assistons à une représentation théâtrale, nous voyons une certaine action se dérouler dans un certain cadre. Un cadre dont les données essentielles sont indiquées par l'auteur : « Le cabinet de travail de M. Agazzi. Meubles anciens, tableaux anciens pendus aux murs. Une porte au fond avec tenture. Porte à gauche donnant sur le salon, dissimulée également sous une tenture. A droite, vaste cheminée surmontée d'un grand miroir. Sur la table de travail, un appareil téléphonique. Canapé, fauteuils, chaises, etc. », nous dit Pirandello en tête du deuxième acte de *Chacun sa vérité*.

Effectivement l'acte se déroule dans un tel décor, selon une mise en scène qui peut faire varier plus ou moins la disposition relative des personnages, dans un ensemble décoratif qui peut être conçu avec plus ou moins de bonheur. Mais le drame ne change point pour autant. Il pourrait, après tout, se dérouler dans un autre décor. Le lieu est indifférent. C'est un lieu convenu et le décor n'est rien de plus qu'une *indication*. C'est un espace conventionnel qui donne une « idée de réalité » plus concrète que les écritaux du théâtre élisabéthain mais nullement un « sentiment de réalité ». Ce sentiment, d'ailleurs, nous est indifférent car il n'y a de « réalité vraie », c'est-à-dire d'intérêt, que dans le drame lui-même, et le drame, c'est-à-dire la crise morale, la situation tragique, la psychologie, les sentiments, le caractère des personnages, est tout entier exprimé, développé, signifié par le *seul dialogue*. L'espace n'y participe point. Il le contient, sans plus.

Dans le roman l'espace du drame est fort souvent « signifiant ». Il participe, dans une certaine mesure, à la marche des choses, explicite l'action et la définit plus ou moins. Mais, comme nous l'avons vu, il est toujours fragmentaire, partiel. L'auteur ne décrit jamais que cela seulement qui est utile au développement de son intrigue. L'imagination du lecteur fait le reste.

Au cinéma, au contraire, l'espace se présente — relativement au champ considéré — dans sa totalité « existentielle ». Le décor est posé comme une réalité concrète avec tous les éléments qui le constituent. Tout est effectivement, objectivement présent.

On ne saurait dire qu'entre la réalité objective de cet espace et la réalité non moins objective des événements qui s'y déroulent il y ait toujours une relation de signifiant à signifié car si le décor, en effet, peut participer plus ou moins à la signification du drame, il ne le fait pas toujours ni ne le fait nécessairement. C'est une question de genre, de style (expressionnisme ou autre). Nullement d'esthétique générale.

Il n'en est pas moins vrai qu'il y a *toujours* un rapport plus ou moins déterminant de l'un à l'autre en ce sens que l'espace, au contraire

de ce qu'il est au théâtre ou en littérature, est toujours *engagé* dans l'action. Il n'existe que par elle et pour elle, nous est donné avec elle et en même temps qu'elle. Non seulement le drame et l'espace du drame sont inséparables mais ils sont inconcevables l'un sans l'autre. Par les formes du décor l'espace, en effet, compose les données plastiques qui contribuent à représenter l'action, à la « constituer en images », en même temps qu'il détermine le cadre dans lequel elle se déroule.

Entraînés par une même action, conduits par un même rythme, décor, objets et personnages composent une même réalité événementielle qui est l'« espace filmique », c'est-à-dire un espace organisé et commandé par le drame lui-même, structuré et ordonné en vue de l'expression et de la signification de ce drame. Cet espace — disons cette « image d'espace » — est un « tout » résultant de l'ensemble de leurs relations intrinsèques et extrinsèques.

Le cinéma, nous le verrons, est un langage d'objets. Or les objets appartenant à l'univers du drame sont, de quelque manière, impliqués par lui. Tous ou presque tous participent à l'action. A cet égard l'expérience faite par André Bazin à l'issue de multiples projections dans les ciné-clubs est significative.

« Dans *Le jour se lève,* rapporte-t-il, Marcel Carné fait jouer un rôle important au mobilier de la chambre de Gabin. Ce mobilier est simple et réduit, il s'agit de la mansarde d'un ouvrier pauvre. Pourtant, quand je demande après la projection qu'on me dise quels sont ces meubles (il n'y en a que six, y compris la table de nuit) on oublie régulièrement et universellement la présence d'une grosse commode Empire très visible. J'ai fait cette expérience plus de cent fois sur plus de dix mille spectateurs; elle n'a raté qu'une fois, à ma grande surprise, parce que je n'avais projeté que les trois premières bobines du film : tout le monde avait vu la commode. En voici l'explication, aisée à déduire de l'analyse de la mise en scène : on oublie la commode parce qu'elle est le seul meuble *qui ne joue à aucun moment* du film de rôle psychologique ou dramatique, qui, en somme, ne *signifie* rien. Le film est si bien fait, si dense que l'attention du public est entièrement requise par le symbolisme de la mise en scène, par la valeur abstraite qu'elle confère aux objets. En sorte que le spectateur, loin d'être distrait par la commode, qui n'est là que pour la vraisemblance du décor, en arrive à ne plus la voir. Au contraire ceux à qui je n'avais projeté que trois bobines n'avaient pas encore subi pleinement cette réquisition. Les autres meubles n'avaient pas encore tous et totalement pris la valeur de signe que l'action, peu à peu, leur confère; ils étaient encore sur le même plan mental que la commode et donc, bien que celle ci eut été vue trois fois moins que lors d'une projection totale, elle n'avait aucune raison d'être oubliée. » (*Connaissance du cinéma*)

En définitive, ce qui fait de la littérature et du cinéma deux moyens d'expression quasi antinomiques, c'est que leurs structures fondamentales ont des fonctions et des significations qui ne sont jamais homologues, jamais transposables. On ne peut pas faire correspondre le sens d'une phrase ou d'un groupe de phrases à celui d'un plan, obtenir

de part et d'autre une même valeur signifiante. Par le seul fait qu'on dit la même chose d'une façon différente, on dit tout autre chose : On appréhende un autre aspect, on exprime un autre sens.

La littérature romanesque va toujours, nécessairement, de l'abstrait au concret puisqu'elle engendre, dans l'esprit du lecteur, une « représentation » par l'intermédiaire d'un ensemble de signes conventionnels. Le « donné » de la littérature n'est jamais immédiat mais invariablement et uniformément *médiat.*

Le cinéma, au contraire, va constamment du concret à l'abstrait. Il offre *directement* son objet, c'est-à-dire la représentation concrète du monde et des choses. Ensuite *il se sert de ces données immédiates comme d'un instrument de médiation.*

C'est pourquoi nous avons dit (§ 15) que, s'il était *d'abord* un langage (en donnant à l'adverbe un sens de priorité qualitative), le cinéma ne l'était pas génétiquement.

Si la littérature, en effet, est une forme d'art dont l'élément premier, le langage, est une réalité antérieure et autonome, le cinéma, lui, n'est et ne *devient* langage que dans la mesure où il est un art. Etant d'abord un moyen d'enregistrement et de reproduction, il peut fort bien n'être ni art ni langage et ne tenir sa valeur que de la chose qu'il reproduit.

Le film pédagogique, le documentaire didactique, qui n'ont point d'autre but que de présenter une certaine réalité qui tient d'elle-même tout son pouvoir et qui, justement, doivent s'efforcer de la présenter le plus objectivement possible, ne sont en aucune façon langage ni œuvre d'art, même s'il faut un certain art pour les concevoir et les réaliser.

Ils ne signifient rien, n'expliquent rien *par eux-mêmes.* Quand le donné représenté n'est pas susceptible d'être compris, c'est le commentaire joint aux images qui se charge de l'expliquer. Si donc quelque chose « signifie », c'est le texte et non les images.

Lorsque le documentaire, au contraire, présente une vision originale et personnelle du monde et des choses, c'est-à-dire lorsqu'il devient *regard,* il devient « poème ». Devenant poème, il s'organise, se compose dialectiquement et devient langage.

C'est en cela que le cinéma est *d'abord* (génétiquement) un moyen d'expression. Ce n'est que parce que cette expression se développe et s'organise dans la durée qu'il devient langage. Au cinéma, comme dans tout autre moyen d'expression, on accède à l'idée par l'émotion et à la faveur de cette émotion, tandis que dans le langage verbal on accède à l'émotion au moyen des idées et à travers elles.

Il va sans dire que l'image « quelconque » dont nous avons examiné les effets et les conséquences, c'est-à-dire l'image aussi inorganique et aussi impersonnelle que possible, n'existe pas *en fait.* Ce n'est qu'une abstraction.

Toute image filmique possède nécessairement les structures des choses qu'elle reproduit. Mais comme ces choses s'organisent *dans un cadre,* l'image filmique ne peut pas être inorganique, impersonnelle. De

lui-même, le cadre (nécessairement choisi par le cinéaste) crée, entre les choses qu'il présente, un ensemble de rapports précis inférés par son existence même. Il devient donc un facteur déterminant dont il nous reste à étudier l'importance et la signification.

6

Structures de l'image

30 *Les plans et les angles*

Nous avons dit que le *plan* (constitué par une série d'instantanés visant une même action ou un même objet sous un même angle et dans un même champ) pouvait être considéré comme l'unité filmique. Ce l'est en effet, mais cette notion de plan est relative à l'histoire du cinéma.

Lorsqu'après les premières tentatives de D.W. Griffith le cinéma commença à prendre conscience de ses moyens, c'est-à-dire lorsque, d'une façon générale, on enregistra les scènes selon des points de vue multiples, les techniciens durent qualifier ces différentes prises afin de les distinguer entre elles. Pour cela on se référa à la situation des personnages principaux en divisant l'espace selon des plans perpendiculaires à l'axe de la caméra. D'où le nom de *plans*. C'était en quelque sorte la distance privilégiée d'après laquelle on réglait la mise au point.

Précisons qu'on appelle « champ » tout ce qui entre dans le cadre de vision de l'objectif : plus les plans sont rapprochés, moins le champ est étendu.

Précisons encore qu'avant 1915, à de rarissimes exceptions près, les prises de vues étaient fixes et que les objectifs utilisés étaient uniquement le f. 35 et le f. 50. Chaque fois donc que l'on voulait prendre la scène d'un peu plus près ou d'un peu plus loin on était obligé de déplacer la caméra, de se rapprocher ou de s'éloigner des acteurs. Tout plan différent supposait une autre prise de vues.

Si le plan se réfère à la situation des acteurs en regard de la caméra (et, par extension, en regard des spectateurs), on conçoit que ces situations peuvent être aussi nombreuses qu'il y a de points sur une droite figurant l'axe optique. Néanmoins, pour rendre leur définition plus commode, on les divise généralement selon l'échelle suivante, en :

1. Plan lointain (ou *Long shot*) qui contient un grand ensemble très éloigné de la caméra. Dans *Alexandre Nevsky*, les Chevaliers teutoniques qui surgissent au loin, chargeant en direction de l'appareil, sont pris en long shot.

2. Plan général (ou *grand ensemble*) qui comprend un ensemble plus rapproché que dans le long shot mais dont le champ s'étend assez loin en arrière-plan. Ces deux sortes de plans ne sont généralement utilisés que dans les prises de vues en extérieurs.

3. Plan d'ensemble, de même nature que le précédent mais dont l'espace est limité par le décor (intérieur d'un gare, d'un dancing, d'une pièce de vastes dimensions).

4. Ensemble rapproché, semblable au précédent selon un champ plus restreint, les personnages étant également plus proches et moins nombreux.

5. Plan moyen, qui envisage un ou plusieurs personnages vus de la tête aux pieds à la limite du cadre. Lorsque les personnages sont nombreux, certains peuvent être pris en plan américain, d'autres en arrière-plan. Mais le terme ne désigne que les acteurs principaux. A cet effet le découpage doit signaler la position respective des personnages secondaires. Par exemple :

« *n° 180 — P.M.* — On voit en *plan moyen* Pierre, Jacques et Suzanne assis autour d'une table. En arrière-plan, à gauche, on distingue l'orchestre de jazz derrière les tables autour desquelles sont assis de nombreux consommateurs. A droite, en amorce de premier plan, Lucien, vu de trois quarts, observe en buvant son whisky. » Etc.

6. Plan mi-moyen, qui cadre les personnages à la hauteur des genoux (appelé aussi *plan rapproché*).

7. Plan américain, qui cadre au niveau de la ceinture. Cette dénomination qui n'appartient qu'à la terminologie française date de 1911. Elle le doit à un article du metteur en scène Victorin Jasset qui, découvrant ces plans dans les films de la Vitagraph, constatait la supériorité — déjà manifeste à l'époque — du cinéma américain[1]. Aux Etats-Unis le terme de *medium shot* désigne cette sorte de plans (et non le plan moyen comme on le croit généralement).

8. Premier plan, qui cadre les personnages au niveau du buste.

9. Gros plan, qui cadre le visage depuis le haut des épaules. Lorsque deux visages sont cadrés dans la même image on emploie parfois le terme de *gros premier plan*.

10. Très gros plan, qui cadre une partie seulement du visage, le reste débordant hors champ.

Il est évident que ces termes s'entendent aussi bien de détails, choses ou objets quelconques, qui peuvent être pris en plan américain, premier plan ou gros plan, lorsqu'on veut les isoler pour attirer l'attention sur eux.

On entend par *angle* de prise de vues, l'angle sous lequel un ensemble quelconque est enregistré par la caméra. La même scène peut

[1] Cf. V. Jasset, *Ciné Journal*, oct./nov. 1911.

être vue non seulement de près ou de loin mais aussi bien de face, de côté, d'en haut ou d'en bas et les personnages de profil, de dos ou de trois quarts.

Une prise de vues faites depuis le haut vers le bas est dite en *plongée* et en *contre plongée* dans le sens contraire.

Il est évident que l'incidence angulaire est d'autant plus sensible que le plan est plus rapproché. Une plongée sur un plan lointain (comme de voir du haut d'une colline une bataille se déroulant au loin dans la vallée) est moins sensible qu'une plongée sur un premier plan (comme de voir, à ses pieds, le chien qui dort).

Mais, comme nous le verrons, les fortes incidences doivent être justifiées par une nécessité quelconque de caractère dramatique ou psychologique.

Jusqu'en 1923 on enregistrait les plans rapprochés en visant toujours à l'horizontale. On tournait « à hauteur d'homme ». Plongées et contre plongées ne s'exerçaient pratiquement que sur les grands ensembles. C'est Jean Epstein qui, le premier, « osa » donner à la caméra une autonomie relative. Détachés de leur obligation descriptive les plans devinrent alors langage.

Ils devinrent une sorte de « jugement » porté par l'auteur sur ses personnages. L'analyse, de la sorte, prit le pas sur la narration tout en renforçant le caractère d'ubiquité de la vision cinématographique.

Après *l'Auberge rouge* et *Cœur fidèle* (1923), les incidences fortement marquées se généralisèrent rapidement; le gros plan « significatif » également. Avec Murnau (*le Dernier des hommes*) et E.A. Dupont (*Variétés*) les plans subjectifs esquissés par Abel Gance dans *la Roue* (1922) devinrent éléments constitutifs du drame et l'alternance des plans analytiques et des plans descriptifs prit une valeur constante avec Eisenstein et Poudovkine (*le Cuirassé Potemkine, la Mère*, 1925-26).

Parmi les mouvements de caméra, le plus simple est évidemment le *panoramique* qui s'identifie à la vision d'un homme immobile tournant la tête à gauche ou à droite ou encore regardant progressivement vers le haut ou vers le bas. La caméra demeure fixe et pivote sur son axe.

Le *travelling* (de l'anglais *to travel*, voyager, se déplacer) peut être entendu de différentes manières.

Ou bien il s'agit d'une prise de vues « en mouvement » c'est-à-dire enregistrant un paysage depuis un train en marche, une voiture, un téléférique, etc. La caméra reste fixe et se déplace avec le mobile sur lequel elle est située. Ce genre de travelling est aussi vieux que le cinéma lui-même (*le Grand Canal à Venise*, tourné par Promio en 1899).

Plus généralement on entend par là le « chariotage » de la caméra sur une plate-forme montée sur rails ou sur roues caoutchoutées. Ainsi la caméra avance de concert avec, par exemple, deux personnages qui marchent le long d'une route, mais dans un mouvement indépendant du leur. C'est-à-dire qu'elle peut, soit les précéder et se laisser

rattraper pour les viser de plus près, soit, inversement, les suivre et gagner sur eux. Ou encore les suivre latéralement. Ce travelling accordé au déplacement des acteurs fut utilisé pour la première fois par Griffith en 1909.

Le travelling en circuit fermé, accompli parmi des gens immobiles (un restaurant, un parterre de théâtre), la caméra saisissant le comportement de quelques-uns des personnages du drame ou « figurant » le déplacement de l'un d'entre eux, est beaucoup plus récent. Il fut employé pour la première fois par Murnau dans *le Dernier des hommes*, en 1925.

L'appareil portatif fut parfois utilisé à cet effet, notamment par Abel Gance dans *Napoléon* (1927), mais vite abandonné, la marche déterminant une prise de vues saccadée fort désagréable. On ne peut plus aujourd'hui supporter un travelling dont les images sont tremblées ou vascillantes. La première qualité d'une prise de vues est de maintenir les images dans une fixité axiale parfaite, quel que soit le mouvement imprimé.

Toutefois, jusqu'en 1930, la caméra ne pouvait se mouvoir que sur le plan horizontal quel que soit le mode de chariotage adopté. Afin de pouvoir suivre des mouvements plus complexes (montées d'escaliers, déplacements en hauteur comme en profondeur) et d'obtenir des effets plus souples, les américains imaginèrent et construisirent au début du parlant un appareil dénommé « grue américaine » qui permet le déplacement dans tous les sens.

La prise de vues est alors dite « volante » parce que l'appareil tourne autour des acteurs, s'éloigne avec l'un d'eux, monte en chercher un autre, descend, revient, et se déplace dans l'espace avec l'aisance d'un oiseau.

La grue américaine est un immense bras télescopique long de quatre à dix mètres, pivotant à l'horizontale comme à la verticale autour d'un axe monté sur camion automobile. A l'extrémité de ce bras une plate-forme articulée supporte la caméra et les opérateurs. On voit tout de suite que l'ensemble des mouvements de la caméra, de la plate-forme, de la grue et du camion permet toutes les combinaisons possibles. La première utilisation de la grue américaine fut faite par Lewis Milestone dans *A l'Ouest, rien de nouveau*, en 1930. Depuis lors son emploi s'est généralisé et les prises de vues « volantes » de *Quand passent les cigognes* (M. Kalatozov) et de *la Soif du mal* (Orson Welles) sont particulièrement saisissantes (1959).

Aujourd'hui, du fait de l'emploi généralisé des prises de vues mobiles, la caméra est presque toujours montée sur un chariot nommé « Dollie », qui est une sorte de grue américaine en réduction. La maniabilité du Dollie, adapté aux nécessités des décors de faibles dimensions, permet tous les mouvements combinés de la grue selon des courbes plus réduites.

Mais les prises de vues mobiles ont, dans le même temps, modifié considérablement l'esthétique du cinéma en ce qui concerne notamment le découpage et le montage. Ce que l'on peut dire ici c'est que l'identité

du plan et de la prise de vues, normalisée par les plans fixes, n'a plus cours lorsqu'il s'agit d'un travelling. Celui-ci, en effet, par son simple déplacement, embrasse successivement des « champs » de natures différentes. Les personnages, les décors, saisis au cours de son cheminement, sont pris tantôt en plan-lointain, tantôt en plan rapproché, tantôt en premier plan, comme on peut s'en rendre compte en voyant les films d'Orson Welles. Et comme, par définition même, un plan est une détermination spatiale fixe, parler d'un plan unique lorsqu'il s'agit d'un travelling est un non-sens.

Dire par exemple, comme certains critiques, que *la Corde* d'Alfred Hitchcock, qui fut tourné entièrement en travellings au cours de huit prises de vues fort compliquées, ne comporte que huit plans est une aberration. C'est, (par référence à la notation ancienne) confondre tout bonnement l'unité du plan et celle de la prise de vues !...

D'une façon générale, on pourrait dire qu'un travelling est un ensemble de plans successifs (chaque image ou presque correspondant à un point de vue différent), tout comme un cercle est une succession de lignes droites.

Si le « champ » est l'espace compris dans le cadre de l'image, le *contre-champ* est l'image inverse, c'est-à-dire la prise de vues faite en direction opposée mais relative au même plan. Par exemple si un personnage vu de face est *en champ*, le même, vu de dos, sera en *contre-champ*.

On appelle *champ - contre-champ* le passage alternatif d'un plan à son inverse symétrique. Supposons Monsieur et Madame attablés face à face. Un plan d'ensemble pourra les faire voir de profil; un autre pourra cadrer Madame de face et Monsieur de dos. Mais si leur conversation veut qu'on les isole du milieu dans lequel ils se trouvent (un restaurant, par exemple), pour mieux saisir leurs réactions réciproques, un plan américain cadrera *dans la partie gauche de l'image* Madame, vue de 3/4 face, cependant que Monsieur apparaîtra de 3/4 dos, en amorce de premier plan, sur la droite. Un plan inverse cadrera ensuite Monsieur, vu de 3/4 face en plan américain, *mais cette fois dans la partie droite de l'image*, tandis que Madame montrera ses épaules en amorce de premier plan, sur la gauche. On pourra, si besoin est, poursuivre cette alternance selon une suite A-B, A-B, A-B, etc.

Il est évident que le champ - contre-champ qui présente ici une symétrie inverse à 180° peut avoir un rapport angulaire de moindre importance, tel que 120 ou 130° . On l'appelle alors *demi contre-champ*. A 90° toutefois ce ne serait plus un contre-champ : on verrait les deux partenaires de profil. On peut, bien sûr, les isoler totalement en les prenant l'un et l'autre en tout premier plan mais, dans ce cas, on perd leur détermination spatiale. Aussi bien cette technique est-elle peu utilisée.

Le champ - contre-champ est d'un emploi d'autant plus périlleux qu'il peut prêter facilement aux solutions paresseuses. L'emploi inconsidéré qu'en ont fait les médiocres afin d'enregistrer d'une façon apparemment dynamique d'interminables conversations a jeté le dis-

crédit sur ce procédé qui garde cependant sa valeur lorsque ceux qui l'utilisent ont assez de tact pour n'en point abuser.

Avec les prises de vues mobiles, le « nouveau cinéma » a vu se généraliser, à l'encontre du champ - contre-champ qui resserre et fragmente son objet, l'utilisation du *champ total* qui rend à l'espace sa réalité objective. Le « jeu en profondeur » est apparu en effet pour la première fois avec *Citizen Kane*, en 1942.

L'utilisation de la profondeur du champ ne date pas d'hier mais Orson Welles lui a donné une signification nouvelle.

L'exemple le plus ancien, à notre connaissance, date du *Fantomas* de Louis Feuillade, en 1913. Dans l'un des épisodes de ce film, on voit Lady Beltham assise dans une loge de théâtre; elle occupe le premier plan tandis qu'elle regarde la scène que l'on aperçoit tout au fond et sur laquelle un acteur joue un mélodrame évoquant les aventures de Fantomas. Ce qui donne à cette dame l'idée d'inviter l'acteur et de le substituer au dit Fantomas, condamné à mort. Mais il faut préciser que ce plan complexe n'est qu'un plan de « rappel ». On a vu auparavant divers plans plus ou moins rapprochés nous montrant d'une part Lady Beltham dans sa loge et d'autre part l'action jouée sur scène.

Si l'on juge un moyen à la mesure de sa complexité dimensionnelle, le plus extraordinaire « jeu en profondeur » fut réalisé par Griffith dans la partie babylonienne d'*Intolérance* (1916) au moment où les armées de Cyrus pénètrent dans l'enceinte de la ville. Tandis qu'au premier plan, sur les marches du palais, les premiers assaillants arrivent, venant de gauche, on aperçoit sur une profondeur de plusieurs centaines de mètres, vingt ou trente groupes d'individus agissant ou réagissant différemment, les uns se préparant à la défense, les autres qui s'enfuient épouvantés, d'autres encore, parfaitement inconscients du drame, qui continuent de vaquer à leurs occupations.

Mais on voit bien qu'il ne s'agit jamais que d'une simultanéité *descriptive*. Tandis que l'un fait ceci, l'autre fait cela. Bien entendu ces actes sont relatifs à une même action d'ensemble, à un même événement dramatique, mais ils n'ont pas d'autres liens.

Dans *la Règle du jeu*, de Jean Renoir (1939), il s'agit encore d'une simultanéité d'actions mais celles-ci, déjà, réagissent dramatiquement les unes sur les autres.

Dans *Citizen Kane* (comme aussi bien dans *la Vipère*, de William Wyler, qui date de la même époque) il ne s'agit plus seulement de nous faire voir *en même temps* deux ou plusieurs individus poursuivant des actes divers mais deux ou plusieurs individus *réagissant différemment à partir d'une même cause* dont on sait qu'elle les relie secrètement.

De la sorte, la simultanéité des comportements les plus distincts, tout en déterminant une unité dramatique évidente, souligne le caractère respectif des personnages et met en valeur leur psychologie d'une façon à la fois objective et concrète.

Ce renouvellement n'a pu être obtenu que grâce à l'emploi des objectifs à court foyer (18,5) de fabrication récente, objectifs dont les déformations perspectives accusent, ainsi que nous l'avons dit, le

contraste entre les premiers plans — considérablement grossis — et les arrière-plans. L'opposition des formes renforce ainsi l'opposition des actes et la situation respective des personnages souligne les relations dramatiques du film.

Bien entendu ce moyen d'expression ne modifie en rien l'intérêt de la fragmentation en plans séparés, dont le sens et la finalité sont tout autres. Il reste évident par ailleurs que la simultanéité des événements situés en des lieux différents (ou *actions parallèles*) ne peut être suggérée que par l'alternance des faits au moyen de la fragmentation successive.

Aujourd'hui, néanmoins, avec ou sans profondeur de champ (le cinéma tendant à souligner l'ambiguïté des êtres, du monde et des choses plutôt qu'à trancher comme autrefois selon un manichéisme assez primaire), les événements, quoique analysés et fragmentés, sont de préférence saisis dans leur complexité apparente.

Il s'ensuit que la notation classique en plans bien définis et nettement caractérisés n'a plus qu'une signification relative. Nous ne l'avons rappelée que parce que les « initiations au cinéma » en font une sorte de canon transcendantal comme s'il s'agissait là des conditions fondamentales de l'expression filmique, alors qu'il n'a jamais été question d'autre chose que d'une simple commodité de travail.

Lorsque dans une même image, en effet, on voit à l'extrême droite un visage en *gros plan* et que, dans le reste du cadre, on aperçoit en *plan moyen* deux ou trois personnes agissant d'une certain façon, d'autres en *plan d'ensemble* et, à *l'arrière-plan*, quelqu'un entrant dans la pièce, il paraît bien difficile de définir ce plan selon les normes établies. Comment le désignera-t-on ? Plan général, ensemble rapproché ou quoi ?

Il semble convenable de le désigner « plan d'ensemble » mais (comme on l'a fait remarquer pour le plan moyen) il devient nécessaire de décrire très précisément les positions relatives des personnages, d'autant qu'ils sont tous, ici, d'égale importance et que *le plus important* est peut-être celui qui entre tout au fond et dont l'arrivée inoppinée suscite des réactions diverses.

La dénomination renseigne l'opérateur sur l'importance du champ à photographier mais n'est plus une indication de mise en scène. Puisqu'on fait celle-ci « en profondeur », c'est le champ tout entier qu'il convient de définir et plus du tout un lieu quelconque de celui-ci.

La désignation classique est donc à peu près caduque mais le terme de plan n'en garde pas moins sa signification totale. On peut dire en effet que le *plan* envisage une action située dans un même cadre et comprenant un champ unique *non différencié*.

D'une façon générale tout changement de plan suppose une modification du champ et, inversement, toute modification du champ détermine un changement de plan, fut-il graduel ou progressif.

Ceci, bien entendu, n'est pas une règle absolue mais un fait que certaines exceptions se chargent de confirmer.

En effet, si l'on voit — en plan américain — un individu qui se promène dans Paris et si, par changement brusque de l'arrière-plan (grâce à une « transparence »), on continue de le voir poursuivre son chemin en pleine forêt, le plan ne varie pas, bien que le champ soit transformé.

Inversement, lorsque dans un cadre fixe — un décor de vastes dimensions, par exemple — un personnage venant du fond s'avance vers la caméra, ce personnage change continuellement de plan, bien que le champ ne varie point.

Raisonnablement on devrait dire qu'il y a autant de changements de plan qu'il y a de changements de mise au point au cours d'une même prise de vues, le plan étant, une fois encore, déterminé par la position d'un personnage ou d'un groupe par rapport au foyer de l'objectif.

Il reste évident que l'unité organique constituée par la prise de vues — et qualifiée de « plan » au temps du cinéma muet — garde sa qualité unitaire, quelle que soit la mobilité de la caméra et quels que puissent être les plans, les angles et les champs considérés au cours de cette même prise de vues. On ne conteste nullement cette unité organique mais seulement le terme de *plan* par lequel on voudrait la désigner. Ce n'est ni un plan, ni une séquence mais tout simplement un numéro, correspondant à celui prévu au découpage.

Quoique séduisante au premier abord, la dénomination de « plan-séquence », proposée par de jeunes critiques, ne saurait être retenue[1]. Car il n'y a pas (ou fort peu) de plans-séquence, c'est-à-dire dans lesquels le montage ou les « conditions du montage » n'interviennent pas. Dans ces prétendus « plans-séquence » la caméra est en perpétuel mouvement (cf. *les Ambersons, la Corde,* etc.). C'est un continuel changement d'angles et de points de vue. En fait, au lieu de « monter » en collant bout à bout des plans divers *pris séparément,* on fait le montage au studio en réalisant cette même suite de plans *dans un seul et même mouvement continu,* au cours d'une seule prise de vues.

Avec cette méthode la séquence est plus difficile à réaliser, à mettre au point, mais le résultat, souvent, gagne en souplesse, en unité formelle, en continuité dramatique. Toutefois, si l'exécution en est différente, les *principes du montage* (sur lesquels nous reviendrons) demeurent inchangés.

On appelle *séquence* l'ensemble des images intéressant les événements situés dans un même lieu ou un même décor quels que soient les changements d'angles ou de champs — c'est-à-dire de plans — qui ont pu intervenir au cours des prises de vues relatives à cet ensemble.

Ainsi, comme le roman se divise en parties, chapitres et paragraphes, comme la pièce de théâtre se divise en actes et en scènes, le film se divise en séquences et en plans. Un groupe de séquences peut constituer une partie mais, sauf cas particuliers (*l'Opéra de quat'sous, Wells Fargo,* etc.) on

[1] Et d'autant moins qu'un mot composé suppose à la fois l'association des termes et de leur sens. Or un « plan-séquence » n'est ni l'un ni l'autre. Il conviendrait donc de dire « non-plan-non-séquence ». On voit où l'on va...

évite autant que possible cette division et l'on tend à unifier le film en un tout homogène, quelles que soient la durée supposée des événements et la multiplicité des lieux où ils se déroulent. La division en parties n'est plus alors qu'un arbitraire de travail qui groupe les séquences se déroulant à une même époque.

La division du film en plans et en séquences détermine l'architecture générale de l'œuvre. Mais, si ces divisions doivent être ressenties, on ne doit point les remarquer. L'art consiste à les unir, sauf lorsqu'une ponctuation devient nécessaire.

Les formes de ponctuation le plus généralement employées sont le fondu au noir, le volet et le fondu enchaîné.

Le *fondu au noir,* suivi d'une ouverture inverse sur une autre séquence, marque le temps très long qui les sépare; un temps « meublé » qui influe sur l'action représentée (contrairement à l'ellipse qui laisse entendre cette durée sans toutefois la faire ressentir).

Le *fondu enchaîné,* qui relie les dernières et les premières images de deux séquences successives, marque généralement un court changement de temps, une durée sans influence sur l'action, tandis que le *volet,* qui fait disparaître les images vers la droite ou vers la gauche comme si elles étaient chassées par les suivantes, marque généralement un changement de lieu. Bien entendu ce sont là des arbitraires et rien n'empêche de se servir du fondu enchaîné et du volet selon des intentions diverses. Ils peuvent être cependant plus ou moins longs (de huit à quarante huit images, c'est-à-dire d'un tiers de seconde à deux secondes; il est rare qu'ils excèdent cette dernière limite). Un moment il fut de mode de donner aux volets des formes excentriques, telles que volets circulaires, en damier, en triangle, etc., mais cette façon à la fois trop visible et bien artificielle de passer d'une séquence à l'autre brise l'action plutôt qu'elle ne la ponctue; on n'utilise plus guère ces volets que dans les films qui n'ont que ce genre de fantaisies pour se faire valoir.

S'ils sont des formes de ponctuation, volets et enchaînés permettent aussi de passer d'une séquence à une autre en évitant les faux raccords qui deviennent alors imperceptibles, ou les chocs brusques entre des mouvements trop contrastés. Mais dans ce sens ce ne sont plus que des expédients.

Comme nous l'avons dit, ce qui importe dans un film, hormis les qualités esthétiques que nous étudierons, c'est le sentiment de *continuité* qui relie les plans et les séquences en maintenant l'unité et la cohésion des mouvements. La continuité logique ou dramatique dépend du scénario mais il y a une continuité *dynamique* qui peut être envisagée ici.

Cette *continuité* fut une des choses les plus difficiles à obtenir.

Aux premiers temps du cinéma, en effet, les bandes, très courtes, ne montraient qu'une action fort simple menée de bout en bout, (*l'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat, la Sortie des usines Lumière*). Mais, dès qu'on voulut raconter une histoire, c'est-à-dire dès qu'on dût faire intervenir les changements de temps et de lieu, les metteurs en

scène eurent recours aux modes de narration du Châtelet, c'est-à-dire aux « tableaux » successifs.

Chaque « tableau » figurait une sorte de petit épisode. Le point de vue, unique, correspondait à la vision du spectateur assis derrière le trou du souffleur et l'on « sautait » de scène en scène selon des images qui illustraient les phases successives de l'aventure. La seule différence avec le théâtre résidait dans le fait que l'on n'avait plus à baisser le rideau pour passer d'un tableau à un autre, d'autant qu'un sous-titre intermédiaire venait parfois expliquer ou commenter l'action. Fragmentée de la sorte, celle-ci se développait d'une façon discontinue dans des décors de toile peinte où le trompe-l'œil et la fausse perspective tablaient sur l'unité du point de vue.

Lorsqu'on voulait « suivre » le même événement en passant d'un tableau à un autre, on devait « reprendre » l'action très en deçà du point de chute où elle était arrivée. Ainsi, dans *le Voyage à travers l'impossible*, de Georges Méliès (1904), le tableau n° 4 représente un paysage fortement accidenté. On aperçoit l'automobile du professeur Maboulof qui dévale une pente à toute allure. A bout de course elle percute dans le mur d'une maison et pénètre à l'intérieur.

Le tableau n° 5 représente l'intérieur de la maison. Les occupants sont attablés et devisent joyeusement. Tout à coup, après avoir défoncé le mur qui s'écroule, une auto arrive en trombe et sème la panique parmi les convives qui s'enfuient épouvantés...

Ce mode de narration devait prévaloir jusque vers 1908. Néanmoins le premier sentiment de continuité fut donné dès 1902 par celui qui peut être considéré comme le créateur du développement filmique, l'américain Edwin Stratton Porter.

C'est devant un stock de documents retraçant les diverses phases d'un incendie que ce novateur, jusque là caméraman chez Edison, eut l'idée de faire un film qui raconterait une histoire par le simple agencement des scènes mises bout à bout selon un ordre logique. Comme il manquait un élément dramatique, il imagina une mère et son enfant surpris dans une maison en feu et sauvés au dernier moment par les pompiers arrivant juste à temps. Ce furent les seules images qu'il tourna pour la circonstance. Ainsi *Life of an american fireman* fut-il le premier film dont le sens dépendait de la combinaison d'une suite de scènes. Les images avaient une double fonction : retracer l'action, mais surtout en rejeter la suite sur l'image à venir de telle sorte que l'histoire soit conséquente de cette succession. Tous les plans, bien sûr, étaient des plans d'ensemble (sauf un gros plan montrant un avertisseur d'incendie, nœud dramatique de l'action) mais une grande variété d'images montraient la pompe franchissant à vive allure divers emplacements, ce qui retardait d'autant la résolution du drame et créait de façon toute primitive ce qu'on appellera plus tard le « suspense-time ». Pour la première fois aussi *la Vie d'un pompier américain* montrait une action plus longue en réalité que le temps de projection du film. Il en donnait un raccourci, tout comme une pièce de théâtre.

Par la suite, Porter pensa que, s'il tournait de bout en bout une histoire spécialement conçue à cet effet, chacun des plans étant considéré comme un élément devant s'intercaler dans un tout, il arriverait encore à un meilleur résultat. Un de ses amis lui suggéra de prendre pour thème l'argument d'une petite pièce qui remportait alors un gros succès : *The Great Train Robbery*. Tourné en automne 1903 en moins d'une semaine, ce film peut être considéré comme la première histoire racontée par des moyens cinématographiques. Son influence fut considérable. Il apprit à tous les débutants d'alors ce qu'était un film et comment un film devait être fait. Il fut le modèle, le film type, et le demeura jusqu'à ce que Griffith donne enfin tout leur épanouissement aux principes de montage dont Porter était l'initiateur.

Certes, malgré leur nombre, les « vues » sont toutes en plans généraux. Beaucoup de scènes sont encore jouées « de face » comme au théâtre mais un certain nombre d'entre elles (poursuite des cavaliers, bataille dans la forêt, attaque du mécanicien, cambriolage des voyageurs), tournées dans des extérieurs réels, sont développées dans le sens de la profondeur et jouent sur l'éloignement ou le rapprochement des personnages.

Bien que le mouvement de *l'Attaque du grand rapide* soit dû à l'action représentée bien plus qu'à la variété des scènes et des plans, les possibilités élémentaires du cinéma avaient trouvé dans ce film leur première démonstration formelle.

Les efforts menés parallèlement par Smith et Williamson en Angleterre devaient aboutir à des résultats analogues. Seule la routine théâtrale allait paralyser, plusieurs années durant, le développement d'un art qui avait trouvé ses premiers principes au début du siècle.

En 1908 les meilleurs films — burlesques et courses poursuites — ne présentaient encore qu'une suite de plans d'ensemble dont la succession, du moins, était déterminée par la mobilité de l'action. Les autres étaient faits de tableaux discontinus et figés. Les acteurs jouaient comme au théâtre et mimaient conventionnellement ce qu'ils ne pouvaient dire avec des mots.

Le fait essentiel de D.W. Griffith fut de s'insurger contre cet arbitraire. Pensant que la caméra, fort maniable, permettait de s'approcher ou de s'éloigner à dessein des personnages et de se mouvoir librement autour d'eux, il les fit agir dans un espace qui n'était plus limité par le cadre étroit de la scène. Le champ pouvait embrasser un espace plus ou moins grand selon les nécessités et l'intensité dramatique des événements.

Filmant les héros de près ou de loin, de face ou de profil, de dos ou de trois quarts selon des points de vue successifs, il plaçait le spectateur au sein de l'action, parmi les personnages du drame, *dans* l'espace du drame. *En saisissant les choses selon des points de vue différents le spectateur, en effet, les* percevait *tout comme s'il se déplaçait réellement autour d'elles*. L'impression de réalité spatiale était de la sorte un fait acquis.

Il va sans dire que cette impression n'avait été ni cherchée, ni voulue, n'étant, alors, même pas soupçonnée par les psychologues les plus éminents. Griffith entendait seulement donner une impression de réalité plus grande en suivant à la fois la logique du drame et celle d'un observateur libéré de toute contrainte. Seule son intuition géniale conduisit ses recherches et cet effet en fut la conséquence inattendue.

Comme le remarque André Malraux, « tant que le cinéma n'était que le moyen de reproduction de personnages en mouvement, il n'était pas plus un art que la phonographie ou la photographie de reproduction. Dans un espace circonscrit, généralement une scène de théâtre véritable ou imaginaire, des acteurs évoluaient, représentaient une pièce ou une farce que l'appareil se bornait à enregistrer. La naissance du cinéma en tant que moyen d'expression (et non de reproduction) date de la destruction de cet *espace circonscrit;* de l'époque où le découpeur imagina la division de son récit en plans, envisagea, au lieu de photographier une pièce de théâtre, d'enregistrer une succession d'instants, d'approcher son appareil (donc de faire grandir les personnages de l'écran quand c'était nécessaire), de le reculer, surtout de substituer au plateau d'un théâtre, le « champ », l'espace qui sera limité par l'écran — le champ où l'acteur entre, d'où il sort, et que le metteur en scène *choisit*, au lieu d'en être prisonnier. Le moyen de reproduction du cinéma était la photo qui bougeait, mais son moyen d'expression, c'est la succession des plans.

» (...) C'est donc de la division en plans, c'est-à-dire de l'indépendance de l'opérateur et du metteur en scène à l'égard de la scène même, que naquit la possibilité d'expression du cinéma — que le cinéma naquit en tant qu'art. » (*Psychologie du cinéma*)

Faire naître le cinéma *comme art* en 1915, c'est-à-dire avec *la Naissance d'une nation*, premier film *achevé* de Griffith, premier chef-d'œuvre du cinéma, est un fait qui n'est plus contesté. Pas plus que de faire naître la littérature française avec *la Chanson de Roland* ou la littérature tout court avec les *Védas* et les *Purânas*, voire avec *l'Iliade* et *l'Odyssée*.

Quoi qu'il en soit, plans ou tableaux, tournés séparément, devaient être assemblés. Cet assemblage, qui consiste à les coller bout à bout selon leur succession logique, date du jour où les films commencèrent d'en comprendre quelques-uns — c'est-à-dire vers 1899.

Mais, aux tableaux vinrent se substituer les plans. Il fallait éviter les reprises, les répétitions maladroites. C'est alors qu'intervint le *montage* qui consiste à assurer la continuité du mouvement en passant de l'un à l'autre.

Lorsque nous voyons aux actualités une inauguration officielle, celle-ci nous est présentée, par exemple, de la façon suivante :

A - Le président de la République arrive en automobile (plan général).
B - Il descend, reçu par les autorités de l'endroit (plan moyen).
C - Avec eux il se dirige vers le monument aux morts (panoramique).
D - Devant lequel il dépose une gerbe (plan rapproché).

Ces images, mises bout à bout, reconstituent un événement en même temps qu'elles en restituent les diverses phases. Le mouvement entrepris en *A* se poursuit en *B*, puis en *C*, puis en *D*, selon son développement réel. Il n'y a pas « rupture » mais continuité.

Autrefois — et jusqu'en 1925 — on faisait coïncider les changements de plans avec un changement d'angle. A un plan général de face, succédait un plan moyen vu de côté, puis un plan américain vu de trois quarts et ainsi de suite. De cette manière, si les positions relatives des personnages n'étaient pas exactement les mêmes lorsqu'on passait du plan général au plan moyen, le changement de point de vue rendait la chose imperceptible.

Cette méthode facilitait le montage et les films médiocres éludaient le problème en intercalant des sous-titres entre la plupart des plans. Les scènes, en effet, étaient tournées selon un ordre qui n'était pas forcément celui de l'action et la script-girl n'existait pas.

Pour des raisons d'ordre pratique on groupe toujours les scènes situées dans un même décor, quelle que soit leur place dans le film. Mais aujourd'hui la script-girl et parfois même une photo-témoin sont là pour contrôler la disposition des acteurs et des accessoires, de telle sorte que le passage, par exemple, du plan 235 au plan 236 raccorde exactement lorsque l'un et l'autre sont tournés à plusieurs jours d'intervalles. D'autant que, depuis 1925, les *raccords dans le mouvement* se sont généralisés.

On appelle ainsi les raccords de plan à plan faits, non plus en profitant des temps morts, c'est-à-dire des points d'arrêt situés entre les phases successives d'un même mouvement, mais en coupant dans le mouvement lui-même et en le rattrapant au plan suivant.

Dus à quelques metteurs en scène allemands (Murnau, Dupont) et américains (King Vidor, Howard Hawks), puis généralisés par les soviétiques (Eisenstein, Poudovkine), les raccords dans le mouvement appelés encore *overlaping take* ont assoupli considérablement la continuité du film. Nous en parlerons plus en détail lorsque nous envisagerons les conditions du montage.

Dans l'exemple que nous avons donné, concernant les actualités, il est évident que si les plans mis bout à bout restituent bien les diverses phases de l'événement, aucun d'entre eux ne donne un sens particulier à ce qu'il montre.

Or, au point de vue esthétique, le montage est bien moins le fait de raccorder les images selon la continuité logique de l'action que de leur donner un sens qui dépasse celui du donné représenté. De faire en sorte qu'une puissance nouvelle naisse du rapprochement de deux ou de plusieurs plans, *lesquels prennent alors une valeur qu'ils ne sauraient avoir hors de cette association*. Par le montage les plans agissent dans la séquence à la manière des mots dans la phrase où sujet, verbe et adjectif ne signifient que relativement entre eux.

Ce sens peut être obtenu par la juxtaposition d'images-chocs qui déterminent dans l'esprit du spectateur une idée sans rapports immédiats avec les choses représentées (Eisenstein). Voire par simple juxta-

position additive, le résultat obtenu étant toutefois supérieur à la somme des parties mises en cause (Poudovkine). Deux plans venant à la suite l'un de l'autre au cours d'un panoramique ou d'un travelling peuvent cependant produire un effet analogue. Esthétiquement, « montage » et « collage » sont aujourd'hui deux choses absolument distinctes. Comme pour l'identité du plan et de la prise de vues dont nous avons fait bon marché, l'identité du montage et du collage ne relève que du cinéma muet. On ne concevait de rapports, à cette époque, qu'entre des plans fixes tournés séparément, et donc raccordés par collage, l'usage du travelling étant exceptionnel. Mais si tout montage n'est pas nécessairement collage, toute relation de plans participe évidemment du montage.

Néanmoins on a considérablement exagéré l'importance de celui-ci, c'est-à-dire de la signification obtenue par le rapport des images entre elles, allant jusqu'à ne plus considérer que cette signification « en soi », la tenant pour seule valable.

Est-il nécessaire de dire qu'à l'exception des recherches formelles que leurs auteurs n'ont jamais considérées que comme des tentatives expérimentales, aucun théoricien sérieux n'a jamais fondé l'expression filmique sur le seul montage. Et que cette systématisation outrancière (tout comme son inverse, d'ailleurs, qui est aujourd'hui la négation du montage) n'a jamais été que le fait de certains critiques qui, pour se faire le champion d'une idée ou le défenseur d'une théorie, en ont fait aussitôt un dogme aussi stupide qu'intransigeant.

Précisons donc ici, en attendant d'y revenir plus amplement, que la signification obtenue par le *rapport* des plans n'a point pour corollaire la négation du plan, ni pour objet de le rejeter comme non-signifiant par lui-même. Bien au contraire. La signification obtenue par la relation de deux images rapportées l'une à l'autre implique une signification première qui est celle de ces images elles-mêmes. La signification due au montage est une signification *différenciée* (une signification linguistique). Grâce au montage l'image suggère, sous-entend autre chose que ce qu'elle montre, mais ce qu'elle montre doit *déjà* avoir un sens (une signification psychologique, ou simplement descriptive) qui contribue au développement de l'action, à la compréhension du drame.

Dans le montage, le gros plan — surtout le gros plan de détails — joue un rôle particulièrement efficace. Mais il n'a pas joué toujours le rôle que nous lui connaissons aujourd'hui.

Si par « gros plan » on entend un simple effet de grossissement, son usage est aussi vieux que le cinéma lui-même. Les « grosses têtes » comme on les appelait alors et qui surgissaient au milieu de plans uniformément généraux apparaissaient déjà dans les films de Méliès, vers 1901, et l'avertisseur d'incendie qui figure dans *la Vie d'un pompier américain* est sans doute le premier gros plan d'objet enregistré dans un film.

Mais les « grosses têtes » dont l'apparition soudaine ménageait un effet de surprise, relevaient du « portrait animé » bien plus que de l'expression filmique. Ce n'est qu'avec le montage, nous l'avons vu, que les plans prirent un sens relativement entre eux. Ces plans, qui

furent presque tous découverts, expérimentés et appliqués par Griffith au cours des années 1909 et 1910 en d'innombrables petits films, ne furent associés, organisés, architecturés en un ensemble cohérent qu'à partir des années 1911 et 1912. Dire donc que Griffith fut le premier à se servir des gros plans ne veut pas dire qu'avant lui on n'a pas utilisé cet effet de grossissement, mais qu'il fut le premier à en faire un moyen d'expression en les élevant à la hauteur d'un *signe*. On chercherait vainement dans quelque film que ce soit — et même dans ceux de Griffith antérieurs à 1911 — des premiers plans utilisés autrement qu'à des fins descriptives. Le gros plan tel que nous le connaissons n'a fait son apparition qu'en 1913, notamment dans *Judith de Béthulie*.

Toutefois, malgré les films de Griffith, les gros plans, lorsque leur emploi vint à se généraliser, apparaissaient le plus souvent d'une façon fort singulière.

Comme à cette époque les nuances ne pouvaient être données que par les acteurs, il fallait ou bien que tel comédien exagérât son geste comme au théâtre où il doit « passer la rampe », ou bien grossir son visage afin d'en rendre sensibles les plus subtils bouleversements. Mais *il n'y avait pas continuité du plan d'ensemble au premier plan;* il y avait seulement *répétition*.

Ainsi, dans telle scène de tribunal, si nous devions voir le prévenu au banc des accusés qui se défend, écoute le verdict, baisse la tête, serre les machoires, etc., ce jeu était entièrement tourné en plan général. Puis, grâce à un enchaîné obtenu par fermeture et ouverture à l'iris, on « allait chercher », exactement sous le même angle, ledit prévenu que l'on ramenait en gros plan (un iris placé devant l'objectif se fermait sur l'image qu'il resserrait à mesure dans un rond de plus en plus petit tandis qu'il s'ouvrait sur l'image suivante en formant un rond de plus en plus grand). On voyait alors le prévenu qui reprenait les mêmes attitudes et rejouait la même scène : baisse la tête, serre les machoires, etc. Et puis on repartait, de nouveau en plan général, voire en plan moyen, dans la continuité de l'action.

Le gros plan n'était donc qu'une manière de faire voir de plus près ce qui venait d'être vu et de souligner ce qui aurait pu échapper à la sagacité du spectateur. Ce n'était qu'un supplément non incorporé dans le mouvement général. D'où un piétinement continuel insupportable aujourd'hui lorsqu'on revoit ces anciens films.

De plus, le gros plan n'était pas une image franche saisissant sur toute la largeur du cadre le visage de l'acteur parmi les éléments divers, personnages ou objets qui l'entouraient. Le visage était isolé par un cercle fermé autour de lui, toute la zone extérieure à ce cercle demeurant noire (blanche parfois, mais rarement), résultat obtenu par le fait de l'iris qui restait fermé autour du visage ainsi photographié ou, encore, par un cache. On comprend mieux, de la sorte, le sens du mot *Close-up*, dénomination originale du gros plan, et qui veut dire « enclos puis amené en avant »...

Ince et Griffith, les premiers, incorporèrent le gros plan dans l'action. Ils ne l'utilisèrent jamais comme un simple moyen de répéti-

tion. Dès lors on suivait le drame en passant soit du plan d'ensemble au plan américain, soit du plan américain au gros plan, et l'événement se poursuivait à travers les plans les plus divers qui, tous, concourraient à l'avancement de l'action.

Avec eux le gros plan fut utilisé fréquemment pour suggérer la cause par l'effet ou pour laisser entendre un événement que l'on ne voyait pas et dont les choses vues devenaient comme une figuration symbolique.

Dans *la Conscience vengeresse,* inspiré par quelques nouvelles d'Edgar Poe (1914), Griffith, au moyen de gros plans de détails, suggérait la pensée, le mouvement secret, le comportement psychique des personnages. Tels le mouchoir que la main crispe sous la table tandis que la jeune femme, en proie à l'émotion, hésite à répondre aux questions du juge d'instruction, et le crayon avec lequel celui-ci tapotte son bureau en signe d'impatience, etc.

Dans *le Fugitif* (Th. Ince, 1914), une scène montrait quelques rangers jouant aux cartes dans un saloon du Far West. L'un d'eux triche. Au cours de la bagarre qui s'ensuit, la table étant quelque peu bousculée, les cartes se mélangent et la bouteille de whisky se renverse. Les hommes continuant de se battre roulent par terre et sortent du champ. Au lieu de suivre leur mouvement en panoramiquant, la caméra, qui reste fixe, ne laisse plus voir que la table vide, les cartes éparses et la bouteille qui achève de se vider en quelques glouglous d'agonie...

Dans les films d'aujourd'hui ces sortes de significations sont devenues monnaie courante et celles-ci, sans doute, ne feraient plus figure que de clichés. Mais à l'époque elles furent révélatrices et contribuèrent non seulement à faire du cinéma un art mais à faire comprendre la puissance suggestive des images animées.

De tous les théoriciens du cinéma, Jean Epstein fut le premier sans doute, avec Louis Delluc, à souligner l'importance du gros plan, tant il est vrai que les premières théories s'ébauchèrent à la faveur des films vus. De *Bonjour, Cinéma,* publié en 1920, on peut détacher ces lignes qui firent comprendre à toute une génération ce que devait, ce que pouvait être le cinéma :

« Mais il faut y introduire le gros plan, ou sinon c'est volontairement handicaper un genre. Comme un promeneur se baisse pour mieux voir une herbe, un insecte ou un caillou, l'objectif doit enclaver dans une vue de champs un gros plan de fleur, de fruit ou de bête : natures vivantes. Jamais je ne voyage solennellement comme ces opérateurs. Je regarde, je flaire, je palpe. Gros plan, gros plan, gros plan. Non pas les points de vue recommandés, les horizons du Touring-Club, mais les détails naturels, indigènes et photogéniques. Vitrines, cafés, mômes pas mal pouilleux, la buraliste, des gestes coutumiers faits avec leur pleine portée de réalisation, une foire, la poussière des autos, une atmosphère.

» (...) Le gros plan modifie le drame par l'impression de proximité. La douleur est à portée de main. Si j'étends le bras, je te touche, intimité. Je compte les cils de cette souffrance. Je pourrais avoir le goût de ses larmes. Jamais un visage ne s'est encore ainsi penché sur le mien. Au

plus près il me talonne, et c'est moi qui le poursuis front contre front. Ce n'est même pas vrai qu'il y ait de l'air entre nous; je le mange. Il est en moi comme un sacrement. Acuité visuelle maxima.

» Le gros plan limite et dirige l'attention. Il me force, indicateur d'émotion. Je n'ai ni le droit, ni les moyens d'être distrait. Impératif présent du verbe comprendre. Comme le pétrole est en puissance dans le paysage que l'ingénieur à tâtons sonde, ainsi la photogénie là se dissimule et toute une rhétorique nouvelle. Je n'ai le droit de penser à rien autre qu'à ce téléphone. C'est un monstre, une tour et un personnage. Puissance et portée de son chuchotement. Autour de ce pylone les destinées tournent et y entrent et en sortent comme d'un pigeonnier acoustique. Dans ce fil peut circuler l'illusion de ma volonté, un rire que j'aime ou un chiffre, ou une attente ou un silence. C'est une borne sensible, un nœud solide, un relais, un transformateur mystérieux dont peut sourdre tout le bien et tout le mal. Il a l'air d'une idée. »

En dehors de ces définitions sur lesquelles nous n'aurons plus à revenir et qui nous permettent désormais d'employer les termes de plan, séquence, travelling, montage, etc., sans risquer confusion dans l'esprit du lecteur, certains psychologues qui se sont intéressés au cinéma d'une façon peut-être un peu tardive (mais qui n'en fut pas moins riche d'observations et de considérations judicieuses) ont voulu élargir le vocabulaire du cinéma (pourtant assez riche déjà en néologismes et termes techniques de toutes sortes) en y ajoutant quelques termes de leur crû.

Certaines définitions proposées peuvent être retenues, notamment la distinction nécessaire entre le *fait cinématographique,* qui concerne l'enregistrement et la reproduction du réel au moyen d'images animées, et le *fait filmique* qui concerne l'organisation esthétique de ces images en vue d'une signification quelconque. Mais désigner par *filmophanie* l'ensemble des moyens d'expression du cinéma en considérant leur qualité esthétique ou les résultats obtenus par leur entremise me paraît bien inutile. Appeler « *diégèse,* tout ce qui appartient, dans l'intelligibilité, à l'histoire racontée, au monde supposé ou proposé par la fiction du film » et appeler « *diégétique,* tout événement concernant les êtres de l'histoire et constituant pour eux un déplacement dans l'espace mis en cause par cette histoire », ainsi que le voudrait M. Etienne Souriau (*l'Univers filmique*) fait double emploi avec les mots *drame* et *dramatique* qui, pris dans leur sens étymologique, suffisent amplement à signifier ces choses et le font d'une facon à la fois plus claire, plus simple et plus compréhensible. Sans compter que, malgré leurs consonances diététiques, ces mots, par leur lourdeur confuse, sont particulièrement indigestes...

31 *Le cadre et ses déterminations*

Les plans, les angles, qui sont le résultat d'un certain choix, d'une coupe pratiquée sur le monde extérieur, ont un dénominateur

commun : le cadre de l'image — ou, si l'on préfère, l'écran, qui n'est autre que ce cadre considérablement agrandi.

Or ce cadre est la condition fondamentale de la forme filmique car c'est lui qui détermine le jeu des angles et des plans, la composition de l'image, ses structures plastiques et qui crée non seulement la « représentation » mais l'espace propre aux événements représentés.

Commençons par quelques remarques élémentaires et comparons la vision du monde réel et celle que nous donne le cinéma :

Je suis assis devant mon bureau. Si je regarde devant moi, la porte représente le point le plus précis de ma vision. Pourtant, de part et d'autre, je vois les objets qui m'entourent. J'aperçois, même flou, le fauteuil qui se trouve à l'extrême droite et légèrement en retrait. Si je tourne la tête vers lui, il figure à son tour le point central de mon regard. Mais je ne puis *choisir* que par ce déplacement constant du champ visuel et ce choix n'est jamais qu'une vision plus nette de l'objet considéré. Il ne m'épargne point une quantité d'autres objets qui apparaissent de plus en plus flous à mesure qu'ils s'éloignent de part et d'autre de ce centre mais que je n'en continue pas moins d'apercevoir. Certes, les perspectives fuient autour de mon regard et disparaissent au-delà de mon champ visuel; mais il me suffit de me retourner pour voir derrière moi. L'espace m'entoure. A quelque endroit que je me trouve, je suis toujours « au centre ».

Cet objet que je regarde, je suis incapable de l'abstraire, de l'isoler de son milieu — celui dans lequel je me trouve — à moins de disposer mes mains en forme de *cadre* autour de mes yeux ou de découper ce cadre dans une feuille de carton, c'est-à-dire de *limiter* le champ.

Devant moi, si loin qu'il peut s'étendre, mon regard porte sur un ensemble, un *tout* qui m'est donné dans le même temps et qui peut être divisé en une infinité de plans. Ainsi, tel objet disposé sur mon bureau occupe le premier plan. Plus loin, un visiteur assis dans un fauteuil et que j'aperçois coupé à mi-corps, offre un excellent exemple de plan américain. La fenêtre est située en plan moyen et si je regarde au-delà, le paysage s'échelonne en des plans de plus en plus lointains.

Mais, pour les mêmes raisons que tout à l'heure, je ne puis voir qu'un ensemble au sein duquel je choisis, par mouvements d'attention successifs, les points sur lesquels je fixe mon regard sans toutefois jamais pouvoir rétrécir le champ autour de ces objets. Si je veux voir de près ce qui est loin, il faut que je me déplace. Comme tout à l'heure je ne fais que modifier mon champ visuel en modifiant ma situation. Les objets varient de position relativement à moi, mon « centre spatial » se déplace avec moi, mais si je puis changer mon « point d'observation », je ne peux pas pratiquer de coupes dans cet espace qui m'entoure.

Au contraire, si je me sers du cadre éliminateur, je puis choisir, extraire, embrasser tout un ensemble ou le fragmenter, composer un plan général ou un gros plan, selon que je rapproche ou que j'éloigne ce cadre de mes yeux. Mais, ce faisant, je me place *hors* du champ considéré. L'espace saisi dans ce cadre me sera devenu *extérieur* parce que

j'aurai *coupé* tout un ensemble de relations qui me rattachent à lui.

Ainsi cette suite de coupes pratiquées dans le monde offert à mon regard n'est possible que grâce à l'emploi du cadre qui *accuse* par ses limites la différence des plans et l'incidence des angles.

En rapportant à ses côtés les lignes et les volumes des choses représentées on peut *composer* l'image exactement comme un peintre compose son tableau; on peut lui donner une structure expressive en « cadrant » d'une certaine manière le fragment de réalité visé car tout ce que contient le cadre lui devient relatif au sens géométrique du mot. En lui-même, ce « contenu » est indépendant de quelque cadre que ce soit mais, par le fait qu'il est présenté dans un cadre, il s'ordonne relativement à lui.

Examinons ces problèmes plus à fond.

Dans un article intitulé *Cinéma et méthode*, M. Lucien Sève remarque :

« Le cadre de la photo ne trace pas seulement une ligne frontière théorique sur le dessin des choses. Il rompt cette fraternité dans l'insignifiance de la nature par une véritable consécration et une promotion de ce qu'il en a choisi. De la moitié de l'arbre qui reste en dehors, à celle qui est prise par lui, aucun échange n'est plus possible parce que la seconde n'a plus de rapport qu'avec une portion seulement de son paysage naturel et de son fond, et que ce qui reste en dehors ne le concerne plus. *Par une suppression qui équivaut à une création le cadre n'est pas seulement la ligne où s'arrête l'image mais aussi celle où elle commence*[1]. Elle est le principe nécessaire et le plus général de la répartition des valeurs. Par là-même la photo se trouve douée non seulement d'une existence esthétique mais aussi d'une signification : le cadre de la photo (comme de la peinture) est une *définition*[1]. »

Toutefois M. Sève refuse à l'image filmique ce qu'il accorde logiquement à l'image fixe. On comprend ses raisons qui sont nombreuses, mais dire comme il le fait que « le plan délimite sans définir » et que « son choix n'est pas une création mais tout au plus une interprétation » est contraire à quelques unes des conditions essentielles de l'expression filmique.

Nous allons voir, justement, en quoi l'image filmique s'identifie à toute image constituée dans un cadre après avoir examiné ce qui, effectivement, l'en détourne.

On conviendra d'abord que l'image filmique se différencie essentiellement de la photo ou de la peinture en cela qu'elle ne se produit jamais seule, et qu'elle ne tient généralement ses valeurs que de la suite dont elle fait partie. Elle signifie rarement par elle-même et, par là, ne concentre point l'attention sur ses seules structures. Elle ne replie pas celles-ci à l'intérieur du cadre et n'est pas « centrée » comme un tableau.

[1] C'est moi qui souligne.

De ce point de vue l'écran apparaît telle une fenêtre ouverte sur un horizon. La frontière qui délimite le paysage n'appartient phénoménalement qu'à cette fenêtre : le paysage se continue de part et d'autre.

Il en est bien ainsi lorsque j'assiste à la projection d'un film. Cette impression, qui se réfère à l'expérience, est renforcée par le fait que l'image, qui me montre un paysage limité par l'écran, succède à une autre image qui m'a fait voir un autre aspect de ce même paysage, et une nouvelle image me montrera dans un instant ce qui est encore maintenu hors champ. Parfois même un travelling ou un simple panoramique me fait découvrir progressivement la continuité du paysage dans une vision largement descriptive qui épouse le mouvement du regard. On retrouve alors le mécanisme psychologique connu sous le nom d'effet Ecran[1], remarquablement étudié par M. Michotte Van den Berck. Les changements de décors qui se produisent dans la vie courante, dit celui-ci, « se réalisent, soit par l'écartement d'un obstacle visuel, rideau, porte, soit par son contournement lorsque nous sortons d'une chambre ou qu'une autre personne y pénètre, ou encore plus simplement par un changement de direction de notre regard ou par l'ouverture de nos paupières à notre réveil. Dans tous ces cas, il y a déplacement de l'écran (rideau, porte, paupières, etc.) ou de l'objet primitivement caché, ou des deux l'un par rapport à l'autre. Il en résulte un glissement de la ligne de démarcation commune qui sépare leurs images rétiniennes, et l'image de l'objet découvert s'accroît progressivement par l'adjonction successive de nouvelles tranches. Cela étant, on pourrait s'attendre à avoir l'impression que l'objet commence à exister au moment où il devient visible et qu'il s'agrandit ensuite par un processus de création continue, et inversement qu'il s'annihile progressivement quand il est recouvert. Il n'en est évidemment rien; les objets nous paraissent permanents, ils préexistent à leur apparition et survivent à leur disparition, et le jeu de l'écran aboutit simplement à les rendre visibles ou invisibles. (...) L'effet Ecran garantit ainsi la continuité de l'existence des choses, leur permanence phénoménale, et l'expérience acquise ne fait que confirmer cette donnée primitive. » (*Le Caractère de réalité des projections cinématographiques*)

Ceci donnerait raison à M. Sève et permettrait d'affirmer avec lui que « le plan délimite sans définir ». D'autant plus que l'image filmique, ainsi que nous l'avons fait remarquer, tend à se détacher du plan sur lequel elle se produit. Alors que l'image offerte par le tableau ou la photo, qui suggèrent les volumes par des effets perspectifs, donne une *impression* de relief mais demeure confinée dans le plan, l'image filmique, par le mouvement qu'elle reproduit, accuse cette impression qui devient une véritable *sensation*. Le relief, la profondeur, perçus comme dans la réalité, font apparaître l'écran tel qu'une ouverture donnant sur un espace réel et plus du tout tel qu'une surface plane.

[1] Lequel n'a rien à voir avec l'écran de projection. Il s'agit de tout obstacle visuel faisant écran, interposé entre le regard et l'objet.

A cet égard les remarques de M. Michotte, consécutives à de nombreuses expériences de psychologie expérimentale, viennent confirmer cette notion qui demeurait jusqu'alors tout intuitive. « En effet, dit-il, dès que l'on parvient par un procédé quelconque, à séparer les traits constitutifs de l'objet du plan qui lui sert de support, le volume prend immédiatement un caractère de réalité évident et parfois même tout à fait surprenant. On peut atteindre ce résultat par différentes méthodes dont l'une, particulièrement intéressante à notre point de vue, consiste à mettre en mouvement les traits constitutifs de l'objet les uns par rapport aux autres. L'opposition entre le mouvement de la figure et l'immobilité de l'écran agit alors comme facteur de ségrégation, et libère l'objet du plan dans lequel il était intégré. Il se « substantialise » en quelque sorte et prend une existence autonome, il devient une « chose corporelle ».

» Un essai très simple dont l'origine est déjà lointaine (on le trouve indiqué dans d'anciens travaux de Von Recklinghausen, datant de 1859) permet d'en faire la démonstration. On projette sur un écran l'ombre d'un solide, d'un parallélépipède ou d'un cube par exemple, construit en fils métalliques. Observée à petite distance, cette ombre donne une impression analogue à celle d'un simple dessin perspectif tracé sur l'écran; mais il suffit d'imprimer un mouvement de rotation à l'objet pour que celui-ci devienne « réel » au point qu'il soit impossible, dans certaines conditions d'observation, de différencier l'ombre mouvante de l'objet métallique lui-même.

» Cette expérience est capitale; elle réalise en effet précisément ce qui se passe au cinéma où la marche des personnages, leurs gestes, les modifications d'expression de leur visage, et même la simple translation d'objets inanimés doit évidemment aboutir à un résultat semblable, avec plus d'efficacité encore sans doute, à raison de la complexité des images, du jeu complexe des lumières et des ombres, et peut-être dans une certaine mesure grâce à l'influence de l'expérience passée. Il y a là de nouveau un phénomène tout à fait remarquable lié, d'une part, comme on le voit, à la structure particulière des images perspectives et d'autre part aux lois d'organisation qui assurent la ségrégation de l'objet par rapport au plan. »

Confirmant d'autre part ce que nous disions à propos de l'arrêt des images filmiques, M. Michotte ajoute « qu'il est facile de reconnaître l'exactitude du fait en arrêtant brusquement le déroulement du film au cours de sa projection. On voit alors le relief s'affaisser soudain, perdre sa réalité, et faire place au volume irréel d'une simple image perspective plane. » (*Ibid.*)

Il semble pourtant que ce ne soit pas seulement le mouvement *représenté*, c'est-à-dire des personnages — ou des choses elles-mêmes au cours d'un travelling — qui donne cette impression de relief et de « corporalité », mais également le mouvement de *succession des images.*

En effet, l'image d'une chose immobile — un gros plan d'objet — donne la même impression de relief. Ce n'est que lorsque *la même photographie* est invariablement répétée que se produit la sensation

d'effondrement et d'aplatissement. Il semble donc que la compensation joue ici un rôle considérable, comme de stabiliser une constance en fonction du mouvement de succession des images (de quelque manière différentes entre elles), quel que soit le mouvement ou l'immobilité du sujet représenté.

Quoi qu'il en soit, et bien qu'au cinéma les choses se donnent au regard comme dans un espace vu à travers une fenêtre, ces choses devenues image — une image *constituée dans un cadre* — sont relatives à ce cadre et *lui sont liées phénoménalement.*

Il est aisé de le démontrer.

En effet, lorsque je considère un horizon quelconque par une fenêtre, je vois un espace limité par cette ouverture, mais il suffit que je m'en rapproche pour que je découvre un champ spatial plus étendu. Je puis, au besoin, me placer sur la droite ou sur la gauche et découvrir de la sorte, par une vue médiane, l'espace qui m'était caché lorsque je me trouvais de face. La fenêtre fait écran et cache le paysage, mais la limite qui m'en est donnée n'est que de la fenêtre.

Il en est de même lorsque je considère l'image réfléchie par un miroir. L'image que je vois lorsque je suis en face n'est pas la même que celle qui m'est renvoyée lorsque je me trouve de côté. Or ces deux images coexistent. Un observateur placé face au miroir verra l'image que je voyais tout à l'heure tandis que je vois celle de côté. Le miroir ne réfléchit pas une image mais une quantité d'images qui dépendent toutes de l'orientation de mon regard relativement à son plan. Elles ne lui appartiennent pas phénoménalement et ne sont que relatives à l'observateur. Autrement dit le miroir suppose toutes ces images mais n'en possède aucune, particulièrement. Nous retrouvons sous une autre forme le fait de la chaise qui suppose tous les aspects sous lesquels nous la considérons mais n'est cependant aucun d'eux (§ 26).

Rien de tel au cinéma. Quelle que soit l'image projetée je ne puis voir qu'elle et nulle autre. J'aurai beau me placer à l'extrême droite ou à l'extrême gauche de l'écran, rien ne me sera donné que cette image constituée dans son cadre et selon ce cadre même. J'y gagnerai seulement de la voir déformée.

L'image filmique est donc bien liée phénoménalement à son cadre. Que le réel visé en soit indépendant, c'est l'évidence même, mais la représentation que l'on en donne ne l'est point. Et comme les choses représentées ne sont données qu'à la faveur de cette représentation, elles deviennent, de ce fait, en tant que donné imagé, fonction des données imageantes c'est-à-dire du cadre, essentiellement.

Nous avons vu qu'il n'y a, sur le plan du réel perçu, aucune différence majeure entre une chaise et l'image de cette chaise, à tel point qu'au cinéma c'est la chaise *réelle* que je vise à travers l'image qui m'en est donnée. Mais je n'en perçois pas moins une image. *En tant que représenté,* les images filmiques se montrent semblables aux « images immédiates » de la conscience, mais *en tant que représentation,* ce sont des formes esthétiquement structurées. Il s'ensuit que si les limites de

l'écran ne sont rien de plus qu'un *cache* pour le réel représenté, elles deviennent un *cadre* pour la représentation. En conséquence, lorsque nous considérons une image filmique projetée sur un écran, nous nous trouvons :

A - devant une image perçue comme un espace réel saisi à travers une lucarne;

B - devant une image projetée sur une surface plane, organisée dans un cadre ou s'organisant relativement à lui.

Du point de vue psychologique nous percevons donc cette image sur deux plans différents.

A - Un plan perceptif situé au niveau de l'entendement, se référant à la logique, à l'expérience, au jugement. Nous visons le donné représenté sachant que le décor se poursuit au-delà de l'écran. Nous savons que l'espace entrevu, *limité* par le cadre, n'est nullement *délimité* par lui.

B - Un plan perceptif *immédiat* qui nous donne l'image pour ce qu'elle est, et par lequel nous voyons un *donné structuré.* Percevant un « tout », organisé dans un cadre, nous ne pouvons nous défendre de rapporter instinctivement les formes ainsi représentées aux limites de ce cadre.

En d'autres termes le cadre n'appartient pas plus à l'image qu'au réel représenté. C'est l'image qui appartient au cadre; elle est fonction de celui-ci du moins dans ses structures compositionnelles.

La grande erreur des théoriciens, des critiques de cinéma et de bien des psychologues est de n'avoir jamais considéré que l'un seulement de ces deux aspects contradictoires. L'un ou l'autre, mais l'un à l'exclusion de l'autre. Or la logique des contradictions veut qu'ils se conjuguent et se complètent, qu'ils constituent, de par leur opposition même, la réalité filmique, une réalité singulière qui suppose bien d'autres contradictions...

Nous en pouvons déduire, pour l'instant du moins, que la construction filmique suppose et implique nécessairement deux plans compositionnels :

La composition dramatique (ou du « réel » représenté) qui s'organise dans l'espace (et aussi, bien entendu, dans la durée); et la composition esthétique ou plastique, qui organise cet espace dans les limites du cadre, quel que soit le champ considéré. (L'organisation du temps, qui suppose le rythme, se réfère à un autre plan compositionnel que nous examinerons plus loin.) Il est bien entendu que l'organisation de l'espace, ou des structures plastiques, ne peut qu'être soumise aux nécessités de l'expression.

Nous avons dit que les plans et les angles étaient définis par le cadre et ceci nous amène à d'autres considérations.

Si je lève la tête et si je regarde, par exemple, le coin formé par le plafond de ma chambre avec les murs latéraux, je n'ai pas l'impression d'une contre-plongée comme au cinéma lorsqu'une vue semblable m'est donnée. Cela tient au fait que je suis ancré dans l'espace et que les lignes qui composent le décor se poursuivent hors de mon champ

visuel. Cela tient aussi à une fonction régulatrice qui a pour but de maintenir une perception équilibrée et qui tend à ce que les choses observées gardent une position et une orientation constantes, quels que soient les mouvements ou les positions de l'observateur. Cette fonction a été étudiée tout particulièrement par la Gestalt. Elle s'apparente à la constante de Brunswick, dont nous avons parlé précédemment (§ 26), qui veut que les dimensions apparentes des objets ne diminuent pas en proportion inverse de leur distance à l'observateur ainsi que l'exigeraient les lois (d'ailleurs fort arbitraires) de la perspective.

Si donc l'incidence d'un regard porté vers le plafond est nettement marquée au cinéma, c'est uniquement parce que l'image donnée par ce regard s'inscrit dans le cadre de l'écran, parce qu'elle se compose relativement à lui.

Ce cadre, d'une forme rectangulaire plus ou moins accusée (écran normal, vistavision, cinémascope) est un quadrilatère dont les dimensions réelles dépendent de la grandeur de la salle, mais dont les formes sont *invariables*. Toutes les lignes compositionnelles de l'image se rapportent donc au couple de lignes horizontales et verticales de ce quadrilatère qui fait fonction de *référentiel absolu*[1].

En conséquence, les lignes qui marquent la jointure du plafond et des murs latéraux, et qui sont englobées dans le champ de la caméra, ne se réfèrent plus, comme tout à l'heure, à l'espace dans lequel je suis ancré, c'est-à-dire à mon champ visuel, mais à ce quadrilatère dont la géométrie invariable souligne les angles formés par elles relativement à lui. J'ai donc le sentiment très net d'une orientation singulière par le simple jeu des rapports angulaires entre les lignes du donné représenté et le couple horizontal-vertical du cadre dans lequel il se produit.

Les incidences angulaires — plongées, contre-plongées — ne sont donc remarquables qu'en raison de ce couple. Il en est de même des plans. Mais avant d'aborder cette différenciation plus singulière, il est temps peut-être de dire quelques mots de la nécessité esthétique du cadre, en dehors même des conséquences fondamentales qu'il implique au point de vue cinématographique.

Les ouvrages de vulgarisation mathématique nous ont appris qu'un observateur doit se trouver nécessairement dans la $n + 1^{me}$ dimension, s'il veut saisir tous les points constituants d'un être ou d'une chose à n dimensions. Ainsi, des êtres infiniment plats se déplaçant sur une surface seraient incapables de passer à l'intérieur d'un cercle, tandis qu'un être évoluant dans la troisième dimension n'aurait aucune peine à en toucher l'intérieur sans avoir à franchir la ligne qui le constitue[2].

[1] Du fait que le cadre de l'écran et celui de l'image sont homologues, on peut parler indifféremment de l'un ou de l'autre.

[2] Notons en passant que ce sont là des vues de l'esprit. Un univers à deux dimensions est inconcevable. Il n'existe pas de « surface absolue ». Une surface est toujours surface *de* quelque chose. La surface n'a pas d'épaisseur mais bien le corps dont elle est la surface. Or elle n'existe pas sans lui.

Un observateur situé dans une quatrième dimension verrait les corps solides selon tous les points de vue, simultanément. Il verrait toutes les images renvoyées par le miroir, tous les aspects de la chaise. Ce qui fait dire que les corps solides sont « ouverts » dans cette supposée quatrième dimension, tout comme le cercle est ouvert dans la troisième.

Pourtant, lorsque nous considérons les choses situées dans l'espace, nous les voyons bien selon leur tri-dimensionnalité bien que nous soyons situés, nous aussi, dans cet espace et nullement dans une quatrième dimension d'où nous pourrions considérer les trois autres. Mais, ainsi que nous l'avons fait remarquer, les choses s'étalent devant notre regard comme d'une image à deux dimensions, d'autant que nos impressions visuelles sont dues à une image qui se forme sur le fond de la rétine, c'est-à-dire à peu de chose près sur une surface semblable à un écran. Autrement dit, nous sommes toujours dans la troisième dimension relativement aux choses que nous voyons. Nous sommes « en dehors » d'elles tout en étant *dans* leur espace. La perception de la troisième dimension est due à l'accommodation et à la convergence de la vision binoculaire, l'une et l'autre agissant selon une relation constante. Sans compter bien entendu l'expérience que nous avons de cet espace dans lequel nous nous déplaçons et que nous éprouvons sans cesse.

C'est, en effet, de la relation constante des perspectives d'un même corps vu selon des points de vue différents, et des opérations qu'elle suppose reliées entre elles selon un groupe ayant même structure que celui des mouvements des solides invariables, que nous avons tiré la notion de l'espace géométrique et celle des trois dimensions. Comme le remarque Henri Poincaré, « nous comprenons ainsi comment l'idée d'un espace à trois dimensions a pu naître du spectacle de ces perspectives, bien que chacune d'elles n'ait que deux dimensions, parce qu'*elles se succèdent suivant certaines lois* ». (*La Science et l'hypothèse*)

On remarquera qu'il en est de même de la perception des images filmiques. Cependant, au cinéma, nous voyons une image qui a été vue par un œil unique : l'objectif de la caméra. Nous savons que l'impression de réalité est due au mouvement des personnages qui se déplacent dans l'espace représenté. Mais si nous voulons saisir cet espace comme un « tout », nous devons nous situer hors de lui, obtenir une notion de « survol » qui nous permettra de le dominer comme nous dominons le cercle dessiné sur une surface. Or nous sommes incapables de nous situer dans une quatrième dimension pratiquement inconcevable[1].

[1] Il ne s'agit pas, bien entendu, de la quatrième dimension d'un *continuum* spatio-temporel dit « Univers de Minkowski », forme quadratique de différentielles à quatre variables dont l'une est le temps et où l'espace, considéré comme tel, n'a que les trois dimensions figurées par les trois autres variables, mais d'un espace imaginaire à quatre dimensions spatiales. Toutefois, selon Henri Poincaré, « rien n'empêche de supposer qu'un être ayant l'esprit fait comme nous, ayant les mêmes organes des sens que nous, soit placé dans un monde où la lumière ne lui parviendrait qu'après avoir traversé des milieux réfringents de forme compliquée. Les deux indications qui nous servent à apprécier les distances cesseraient d'être liées par une relation constante. Un être qui ferait dans un pareil monde l'éducation de ses sens attribuerait sans doute quatre dimensions à l'espace visuel complet ». (*La Science et l'hypothèse*)

Mais nous avons la possibilité de recourir à un subterfuge inverse : celui de rejeter cet espace dans un champ spatial différent. Et cette ségrégation n'est possible que grâce au cadre qui limite et définit son propre contenu, qui coupe les relations de ce contenu avec notre espace immédiat et rejette « son » espace dans une étendue fictive située « de l'autre côté de l'écran ». Il nous permet ainsi de saisir ce contenu, de le « survoler » en le situant dans un espace saisi comme non contigu avec le nôtre.

D'autre part les mouvements de caméra sont sensibles *surtout* par rapport aux limites fixes du cadre, et l'image elle-même est organisée plastiquement selon ce quadrilatère qui fait office de paramètre compositionnel. Certes, ces mouvements sont également sensibles par rapport aux éléments immobiles de l'image, décor ou paysage. Dans le cas du cinérama, où l'image « entoure » le spectateur et déborde son champ visuel, ils deviennent la seule référence possible, mais alors le rejet dans un espace non contigu est irréalisable et les effets relatifs au cadre sont abolis puisque ce cadre n'est plus perçu. Il l'est, bien sûr, par les spectateurs situés suffisamment loin de l'écran mais l'effet du cinérama n'est total que lorsqu'on est assez près pour être « débordé ». Les déplacements de caméra donnent alors l'impression d'un déplacement réel, et le spectateur croit vraiment être *dans* l'espace représenté. Mais, ainsi que nous l'avons dit, dans l'espace réel nous ne pouvons pas choisir, isoler un fragment quelconque; le champ visuel nous est donné en totalité. De la sorte, au cinérama, l'impression dynamique est plus saisissante, mais rien ne peut plus être signifié de par les ressources compositionnelles de l'image, de par le jeu des angles et des plans. Les qualités esthétiques du cinéma sont perdues au bénéfice de la seule « sensation ».

Non seulement la présence du cadre est impérative pour composer l'image mais encore pour « modeler » l'espace selon la variété des points de vue, pour « objectiver » cet espace et obtenir la notion de survol indispensable à sa perception effective. Au cinérama je suis *dans* l'espace représenté; l'impression de mouvement fait que j'éprouve cet espace mais je ne me déplace jamais autrement que dans son étendue, selon une direction unique, jamais *relativement* à lui, c'est-à-dire dans tous les sens, sur tous les plans, sous tous les angles, ayant alors l'impression d'être à la fois *au sein* de cet espace, comme participant, et *hors* de cet espace, comme observateur. Le don d'ubiquité est perdu. Or c'est cette qualité qui est l'un des faits essentiels du cinéma, de son expression, de sa puissance.

Nous n'insisterons pas sur le fait qu'en peinture le cadre est indispensable. Sans lui le tableau serait inconcevable, même si l'on ne tient pas compte des coordonnées compositionnelles qu'il implique. Le paysagiste qui pose son chevalet dans un décor quelconque doit, lui aussi, « objectiver » ce décor pour le représenter. Supposons en effet que, par un souci de réalisme délirant, il veuille reproduire tout ce qui est compris dans son champ visuel. Il devra s'aviser alors que, devant lui, au premier plan, se trouvent sa toile et son chevalet. Il devra donc les inclure

dans sa toile; inclure aussi son bras qui tient le pinceau et le pinceau en train de peindre la toile. Mais, sur le tableau représenté à l'intérieur de sa propre toile, il devra encore reproduire cette toile qu'il se représente en train de peindre et, bien entendu, la main du peintre qui tient le pinceau. Et sur le tableau représenté dans son tableau, un autre tableau représentant ce tableau. Et ainsi de suite, dans une régression à l'infini, comme de ces affiches où l'on voit un nègre tenant une boîte de cacao sur laquelle ont voit un nègre tenant une boite de cacao, etc.

J.W. Dunne, qui cite un exemple analogue dans *The Serial Univers*, constate que « l'esprit que peut décrire une science humaine ne peut jamais être une représentation adéquate de l'esprit qui peut faire cette science ». De même, l'espace que peut représenter une image ne peut jamais être une représentation adéquate de l'espace qui est l'objet de cette image. Vérités parallèles à celle énoncée par Carnap sur le plan de la logique (§ 21), à savoir que « l'on ne peut pas construire une langue telle qu'elle embrasse toutes les propositions la concernant ».

Nous avons dit que le cadre de l'image était le *référentiel absolu* de toute représentation cinématographique.

En effet, le couple horizontal-vertical, qui est fixe, constitue les axes de direction de l'image dans le sens hauteur et largeur. Mais l'axe de profondeur qui est celui de l'objectif est, lui, constamment mobile. L'une des propriétés essentielles de l'image filmique est cette mobilité constante de l'une des trois variables par rapport aux deux autres, chose qui n'arrive jamais dans l'espace réel où les variables se modifient relativement entre elles.

Bien entendu il en est ainsi dans l'espace représenté mais, dans la représentation, les variables de cet espace se rapportent à l'invariance du cadre.

Supposons par exemple un plan d'ensemble représentant un village dont on aperçoit le clocher. Si nous avançons en travelling nous le voyons se rapprocher progressivement. Il est évident que *dans cet espace* les trois coordonnées se modifient simultanément. A mesure que nous nous rapprochons le clocher grandit. Mais cet accroissement dimentionnel ressenti par nous, spectateurs, comme un mouvement d'approche, se traduit sur l'écran par un déplacement des lignes, c'est-à-dire par un « grossissement » du clocher. Suivant l'axe de profondeur, nous nous sommes déplacés et les choses ont grandi à mesure que nous nous sommes rapprochés d'elles, mais par rapport au cadre immuable ces choses s'étalent simplement sur une plus grande superficie. Tout se passe comme si l'espace s'était *dilaté* pour occuper l'emplacement invariable qui lui est réservé.

Il s'ensuit que l'image filmique a deux référentiels distincts : un référentiel spatial qui est celui *du réel représenté*, à savoir l'horizon ou une ligne privilégiée selon laquelle s'organisent le paysage, le décor et les mouvements des personnages; et un référentiel *de représentation*, le cadre, qui est le référentiel *absolu*.

Quelles que soient, en effet, les positions mobiles ou immobiles des éléments représentés dont les dimensions varient selon l'axe de profon-

deur, ces éléments se réfèrent aux coordonnées invariables du cadre qui sont les composantes majeures de l'image.

Si nous juxtaposons un plan lointain représentant une chevauchée et un gros plan représentant un visage, nous voyons bien que leur commune mesure est abolie. Ici le champ ouvre sur cinquante centimètres, là sur un kilomètre, or tous deux sont rapportés dans la même unité dimensionnelle. Il s'ensuit non seulement une sensation de grossissement ou de rapetissement mais, alternativement, une contraction et une dilatation de l'espace, selon les changements de plan et à la mesure de ceux-ci. Chacun d'eux a un coefficient spatial différent, corrélatif au champ visé et au cadre immuable. D'où une sorte de confusion qui n'est pas une des moindres ressources du film : un rocher énorme vu en plan général se confond avec un caillou en très gros plan. « Je ne sais plus si je regarde la voie lactée ou une goutte d'eau au microscope », disait déjà Blaise Cendrars en 1919...

C'est aussi une des raisons qui déterminent la signification saisissante du gros plan. L'objet choisi, extrait du réseau de ses rapports multiples, n'a plus de relations directes qu'avec le cadre, qui limite son espace, et avec les éléments internes qui le composent. Isolé, il devient un « tout » perçu relativement à ses constituants alors que, comme partie d'un ensemble, il était noyé dans les innombrables relations que cet ensemble entretient avec ses propres parties.

Il est évident que les valeurs plastiques ne sont sensibles que dans les plans fixes où la permanence du décor affirme les structures compositionnelles et les justifie. Dans les prises de vues mobiles, la modification constante de l'image fait oublier en quelque sorte la présence du cadre. Mais comme cette modification n'est sensible que par rapport à lui, les relations géométriques et plastiques qui en découlent sont perçues par le spectateur. Elles influent sur son émotion, sa participation, et font partie, qu'on le veuille ou non, des valeurs d'expression et de signification de l'image animée.

En définitive, qu'il s'agisse d'une œuvre peinte ou du film, l'effet singulier du cadre est dû au fait qu'il constitue une « unité formelle » avec les choses qu'il contient. Il réduit à un commun dénominateur des choses qui, en réalité, sont sans commune mesure avec lui.

Les remarquables observations de Merleau-Ponty concernant la peinture le feront peut-être mieux saisir. Ce qu'il dit concerne aussi bien le cadre de l'écran car, bien qu'il s'agisse du monde réel, c'est alors un monde « donné en image ».

« Dans la perception libre, dit-il, les objets échelonnés en profondeur n'ont aucune "grandeur apparente" définie. Il ne faut même pas dire que la perspective "nous trompe" et que les objets éloignés sont "plus grands" à l'œil nu que ne le ferait croire leur projection sur un dessin ou sur une photographie — du moins pas de cette grandeur qui serait une mesure commune aux lointains et aux plans les plus proches. La grandeur de la lune à l'horizon n'est pas mesurable par un certain nombre de parties aliquotes de la pièce de monnaie que je tiens dans ma

main, il s'agit d'une "grandeur-à-distance", d'une sorte de qualité qui adhère à la lune comme le chaud et le froid à d'autres objets. Nous sommes ici dans l'ordre des "ultra-choses" dont parle H. Wallon, et qui ne se rangent pas, avec les objets proches, dans une seule perspective, graduée (...). Si je veux revenir de là à la perspective, il faut que je cesse de percevoir le tout librement, que je circonscrive ma vision, que je repère, sur un étalon de mesure que je tiens, ce que j'appelle la "grandeur apparente" de la lune et de la pièce de monnaie, et qu'enfin je reporte ces mesures sur le papier. Mais pendant ce temps le monde perçu a disparu, avec la simultanéité vraie des objets, qui n'est pas leur appartenance paisible à une seule échelle de grandeurs. Quand je voyais ensemble la pièce de monnaie et la lune, il fallait que mon regard fut fixé sur l'une des deux, l'autre alors m'apparaissait en marge — "objet-petit-vu-de-près" ou "objet-grand-vu-de-loin" — incommensurable avec le premier. Ce que je reporte sur le papier, ce n'est pas cette coexistence des choses perçues, leur rivalité devant mon regard. Je trouve le moyen d'arbitrer leur conflit, qui fait la profondeur. Je décide de les rendre compossibles sur un même plan et j'y parviens en coagulant sur le papier une série de visions locales et monoculaires dont aucune n'est superposable aux moments du champ perceptif vivant (...). Alors que mon regard parcourant librement la profondeur, la hauteur et la largeur, n'était assujetti à aucun point de vue parce qu'il les adoptait et les rejetait tous tour à tour, je renonce à cette ubiquité et je conviens de ne faire figurer dans mon dessin que ce qui pourrait être vu d'un certain point de station par un œil immobile fixé sur un certain "point de fuite" d'une certaine "ligne d'horizon" (Modestie trompeuse car (...) je cesse aussi de voir comme un homme qui est encore ouvert au monde parce qu'il y est situé, je pense et domine ma vision comme Dieu peut le faire quand il considère *l'idée* qu'il a de moi.) » (*Signes*)

Résumons-nous :

Un plan est une valeur complexe. C'est un ensemble d'actes et de mouvements saisis parmi d'autres qui leur sont contingents. L'association de ce plan à d'autres plans (celui qui précède, celui qui suit) détermine de nouveaux rapports. En introduisant un fragment de réel parmi d'autres fragments de réel, la continuité construit un ensemble d'ensembles.

De la sorte, créant un enchaînement *intentionnel*, elle compose une réalité nouvelle.

Par le seul fait du cadre et du choix qu'il implique, le plus simple enregistrement cinématographique permet d'interpréter le réel et d'en présenter dans le même temps un état qui, normalement, nous échappe parce qu'il se fond dans la mobilité du monde et des choses. Et ce fragment offre la singularité d'avoir son espace et sa durée propres, distincts de l'espace et de la durée dont il faisait réellement partie.

D'elle-même, l'image filmique saisit un moment unique qui renvoie à tout moment semblable c'est-à-dire à tout « possible » de même ordre. Par elle, à travers elle, la représentation d'un seul aspect, d'un seul moment, débouche sur l'« essence » des choses représentées, sur

leur « en soi » éidétique. Au cinéma, nous l'avons déjà dit, tout présent rejoint l'intemporel, tout particulier le général, tout concret l'abstrait.

Au théâtre la scène présente un espace à trois dimensions. Sa dénivellation sépare deux mondes de nature différente : un monde réel, d'une part, et « de l'autre côté de la rampe », un monde *figuré;* une réalité vraie et une réalité imaginaire. Mais scène et orchestre sont situés dans le même espace physique. La rampe n'est qu'une délimitation toute conventionnelle et les acteurs, qui vivent un acte fictif dans un monde de toile peinte, agissent cependant dans le même espace (sinon dans le même cadre) que celui dans lequel se trouvent les spectateurs.

Au cinéma nous voyons une image animée projetée sur une surface plane mais qui se « détache » de cette surface pour se produire dans un semblant spatial, c'est-à-dire dans un lieu coupé d'avec le nôtre par un cadre qui, justement, le délimite et le compose. Toutefois, le donné représenté n'est pas une réalité « figurée ». C'est une réalité (conventionnelle ou non) saisie dans son existence concrète; une image avec laquelle nous nous sentons en communication immédiate comme étant perçue semblablement à tout ce dont elle est l'image.

Il se trouve donc que le réel représenté est à la fois *le même* et *un autre*. Le même, en tant que « représenté », puisque le donné imagé est l'image du réel. Un autre, en tant que « représentation », par le fait des valeurs imageantes qui structurent le donné imagé et le rejettent dans un espace non contigu ayant d'autres rapports dimensionnels.

L'image filmique est donc semblable au réel et cependant différente, à la manière de l'image réfléchie par un miroir. Celle-ci s'oppose au réel parce qu'elle semble, elle aussi, se produire dans un monde situé « de l'autre côté ». Et elle le semble parce qu'elle ne renvoie pas le réel mais son « double ». Lorsqu'on se regarde dans une psyché, on ne se voit pas tel que l'on est mais selon un plan inversé : la gauche devient la droite, la droite devient la gauche; le monsieur qui me voit me voyant, et qui est moi, n'est pas moi mais un autre inversement symétrique[1].

L'image filmique, elle, n'est pas un inverse symétrique. C'est un semblable. Mais structuré dans un espace avec lequel je ne puis communiquer que par le regard et qui n'est pas seulement « image de l'espace » mais un « autre espace » : un espace *réimposé*.

En outre cette image, en tant qu'*analogon*, « irréalise » le réel en le posant esthétiquement, en « néantisant » ce dont elle est l'image pour ne donner à voir que cette image elle-même. Plus exactement, elle affirme le réel en tant qu'objet concret, puisqu'elle en est l'image, mais

[1] Dans un article fort ancien (« L'objectif, lui-même », *Cinéa*, 1924), Jean Epstein contait l'anecdote commune « de ces petites américaines, aujourd'hui vedettes millionnaires, qui pleurèrent toutes en se voyant pour la première fois à l'écran ». Mais ce qu'il attribuait aux « mystères de la photogénie » tient au simple fait psychologique qu'elles se voyaient alors pour la première fois telles qu'elles étaient réellement, se découvrant autres que selon l'image fausse (ou inverse) selon laquelle elles se connaissaient jusque là. D'où leur désarroi.

elle le nie en tant que réalité objective, en lui substituant une forme structurée qui différencie cette réalité d'avec ce qu'elle est réellement.

Or, au cinéma, bien que le réel soit « irréalisé », bien qu'il soit situé dans un « autre espace », nous *participons* à cette réalité, nous nous introduisons dans cet espace, tandis que nous ne participons jamais que par le fait d'une convention ou d'un agrément volontaire à la réalité « figurée » de la scène dont l'action se déroule pourtant dans le même monde physique que le nôtre.

Cette participation est due à plusieurs faits mais en particulier à la mobilité de la caméra et aux changements de plans. Du fait que tout se passe comme si nous nous déplacions dans l'espace représenté, nous lui accordons une « réalité » évidente et nous nous y « intégrons ».

Le cadre pose objectivement le réel et fait de chacun de nous, spectateur, un observateur attentif mais « extérieur » au drame. Il établit une sorte de distanciation entre les personnages et nous, distanciation accusée par l'impossibilité de tout contact, de toute communication : un homme vient du fond du décor et arrive au premier plan. Il s'approche de moi — semble-t-il — mais, à peine est-il là, tout près, qu'il disparaît hors champ, sur le côté. Il ne m'atteindra jamais. Il ne peut pas franchir « son » espace; un espace auquel il est attaché, dont il dépend, et hors duquel il n'est rien. Un monde nous sépare...

Dans le même temps, grâce à la mobilité de la caméra, à la multiplicité des plans, je suis partout à la fois. Il me suffit d'être intéressé, d'entrer dans le jeu, de me laisser aller. Je suis « pris ». Non plus seulement captivé mais littéralement « capté », absorbé par l'espace étrange et fascinant sur lequel un écran s'est ouvert. Le héros du film est tout d'un coup plus près de moi que ne l'est mon voisin, et tellement qu'il me frôle. J'épouse les mouvements, les déplacements de celui-ci, de celui-là, je vais, je vois, j'agis avec eux, comme eux, en même temps qu'eux; je participe à leur drame qui devient momentanément « le mien ». Je ne suis plus spectateur mais bel et bien « acteur ». Je me *sais* dans la salle mais je me *sens* dans le monde offert à mon regard; un monde que j'éprouve « physiquement » en m'identifiant à l'un ou à l'autre des personnages du drame — à tous, alternativement.

Ce qui revient à dire qu'au cinéma je suis à la fois *dans* cette action et *en dehors* d'elle, *dans cet espace et hors de cet espace*. Ayant le don d'ubiquité je suis partout et nulle part.

Mais l'équilibre entre ces effets contradictoires est indispensable. On voit de la sorte sur quelle instabilité repose la perfection filmique — ou, du moins, son efficacité — d'autant plus que la réceptivité des spectateurs est loin d'être identique. Elle dépend des goûts, de la sensibilité, de l'éducation, de la culture et, même, de la disposition momentanée de chacun. Il va sans dire que l'équilibre parfait est rarement atteint. La distanciation, l'impression de non-réalité, voire d'artifice, sont d'autant plus fortes que l'image est plus composée, que les effets du cadre sont plus recherchés, que les qualités esthétiques l'emportent sur le donné immédiat. Mais un découpage ou un montage trop savant, un morcellement trop accusé, une vision kaléïdoscopique du monde et

des choses détruisent également la réalité sensible du contenu. A moins, évidemment, que ces effets ne soient *justifiés*. Et c'est cette *justification* qui est, à mon sens, la clef du problème esthétique, la condition des valeurs compositionnelles comme de toute stylistique, quelle qu'elle soit. Nous aurons donc à l'examiner impérieusement lorsque nous aborderons les problèmes de la construction filmique.

D'autre part, il suffit que le spectateur se détache quelque peu de l'action, qu'il s'en désintéresse, pour qu'aussitôt l'image ne soit plus perçue que comme une représentation indépendante, extérieure à lui. Il *voit* le film mais ne ressent plus, ne participe plus.

32 *Participation et identification*

Ces phénomènes de participation sont d'ailleurs assez subtils. En dehors des faits considérés, il est évident que la participation est d'autant plus vive, sinon plus active, que le spectateur est plus près de l'écran. Jusqu'à une certaine limite, bien entendu, et à condition que l'image, affectant au maximum le champ visuel, ne déborde pas celui-ci et puisse être saisie *dans son cadre*. Alors la mobilité, l'intensité du contenu, l'emportent sur les valeurs compositionnelles, bien qu'elles en dépendent. L'impression de réalité est flagrante[1]. Au contraire, la situation au fond de la salle n'éloigne pas seulement l'image au sens géométrique du mot, mais encore au sens psychologique. L'image est alors perçue presque toujours comme d'une *réalité étrangère* insérée dans un monde auquel elle ne se substitue pas absolument, même si la salle est maintenue dans une obscurité totale. En tout cas le sentiment de « représentation » est plus net, plus conscient. Le contenu est dominé par le contenant[2].

On peut rapprocher de ce fait les remarques de R.C. Oldfield concernant la grandeur relative de l'écran dans ses rapports avec les constances psychologiques dont nous avons fait état. « C'est une expérience frappante, dit-il, quand on est assis au fond d'un cinéma, de placer une boîte d'allumettes en face d'un œil (l'autre étant fermé), de telle manière qu'elle recouvre exactement l'écran. On trouve que la position correcte de la boîte peut être de la placer à la distance d'un bras. Si maintenant on déplace la boîte d'allumettes un peu sur le côté, il est saisissant de réfléchir que tout ce qui apparaît à l'intérieur des limites de l'écran pourrait apparaître avec la même dimension, si cela prenait place dans les contours de cette boîte d'allumettes. Les figures de l'écran semblent avoir les dimensions de la réalité, sinon des dimensions supérieures, même quand on les voit du fond de la salle. La boîte

[1] Il semble que les meilleures places soient situées entre le 5e et le 15e rang à partir de l'écran — du moins pour les spectateurs ayant une vue normale. Encore que ces considérations dépendent des rapports dimensionnels de la salle et de l'écran et des dispositions personnelles de chacun. Elles n'ont qu'une valeur de généralité.

[2] C'est encore ce qui se passe devant l'écran minuscule d'un appareil de télévision. Le même film vu au téléviseur et vu des premiers rangs d'une salle de cinéma n'a pas du tout le même effet. Ce n'est plus le même film...

d'allumettes est de la dimension d'un petit instantané d'amateur. Les mécanismes de constance ont réalisé le maintien de la grandeur apparente de l'écran, et des figures de cet écran, malgré la distance à laquelle celui-ci se trouve du spectateur. Le sens de la satisfaction et de la réalité est, semble-t-il, dépendant seulement de l'impression de grandeur que donnent les dimensions apparentes de l'écran. » (*Perception visuelle des images animées*)

Tout ceci (les conclusions exceptées) est bien vrai, mais n'est vrai qu'au niveau de la perception pure. Il semble en effet que bien des psychologues aient tendance à considérer la perception comme un phénomène isolé trouvant en lui seul toutes les solutions le concernant; comme un fait n'intéressant la conscience que sur le plan des structures et nullement au niveau de l'entendement. Or il n'est point de perception qui n'entraîne avec elle des faits de mémoire ou d'habitude et ne fasse état des souvenirs relatifs à une expérience vécue — du moins si l'on considère l'individu à l'âge adulte, ce qui est le cas pour la question qui nous intéresse.

Que les constances de grandeur jouent un rôle considérable, c'est évident. Mais il n'en est pas moins vrai que le spectateur qui voit un film — fut-ce du fond de la salle — n'entre pas dans un cinéma pour la première fois. Il *sait* par expérience que l'écran est beaucoup plus grand que ne le sont les spectateurs. Ainsi le gros plan qui s'étale sur toute sa surface et qui pourrait tenir dans la boîte d'allumettes n'est pas seulement perçu mais *reconnu* comme étant infiniment plus grand que les personnes situées aux premiers rangs d'orchestre et qui pourraient, elles, tenir à cinquante dans la même boîte. Le sentiment de grosseur des plans est donc relatif à la *notion claire* des dimensions relatives de l'écran et de la salle par rapport à la situation du spectateur.

La constante de Brunswick, bien qu'elle soit fonction de notions psychologiques analogues, est moins responsable de ce sentiment que le simple jugement relatif à l'expérience. L'entendement n'est pas étranger à la perception, il la parachève.

Il en est de même dans la vie courante. Lorsque je vois la tour Eiffel du haut de la butte Montmartre, elle n'*est* pas plus grande que le bout de mon crayon mais elle *apparaît* dans sa grandeur relative; et cette impression se rapporte à mon expérience de l'espace bien plutôt qu'à un phénomène de perception pure. Du moins cette notion est-elle complémentaire de cette perception et fait-elle partie de la prise de conscience de l'objet considéré[1].

Aussi bien cette relation dimensionnelle de l'écran et du spectateur n'a-t-elle pas grand-chose à voir avec l'impression de réalité des images filmiques. Celle-ci est affaire d'éloignement, c'est-à-dire de situation de l'image dans le champ visuel (non de dimensions au sens étroit du mot) et de la distanciation qui en résulte.

[1] Les mécanismes de constance se rapportent eux aussi à notre expérience de l'espace. Mais leur effet est inconscient, automatique dans une certaine mesure. Je leur oppose ici une notion consciente due à la seule raison, au jugement.

En ce qui concerne la participation, voire l'identification du spectateur avec les personnages de l'écran, identification qui n'est jamais qu'avec les individus de son propre sexe (et dont l'exposé des raisons nous entraînerait à des considérations psychanalytiques hors de propos), certains ont parlé d'hypnose ou de phénomènes hypnotiques. Or, malgré une analogie évidente, il me semble que le problème est à la fois plus simple et plus complexe.

Il est certain que la brillance de l'écran agissant dans une obscurité environnante à peu près totale produit, de par elle-même, une sorte de fascination en mobilisant les facultés attentives et en fixant les phénomènes de conscience à l'intérieur d'un cadre nettement circonscrit. Rien, au cours d'une projection cinématographique, n'est perçu ni ne doit l'être hors de ce qui est donné sur l'écran. Certains endroits de la salle demeurent parfois faiblement éclairés (portes latérales ou autres) mais cet éclairement est annulé par la luminosité de la projection et, du fait qu'on n'y prête aucune attention, ils sont oubliés aussitôt qu'aperçus, rejetés en quelque sorte hors de notre conscience attentive au déroulement filmique.

Il se trouve donc qu'au cours de cette projection aucune relation d'aucune sorte n'est possible avec quoi que ce soit faisant partie de la réalité physique immédiate. Aucun point de repère ne saurait être perçu, devant lequel l'image pourrait s'affirmer comme image, c'est-à-dire comme un non-réel.

Nous ne saisissons plus le donné imagé que relativement à ce qu'il nous donne à voir. Il devient à la fois comparé et terme de comparaison et se substitue à une réalité que nous ne percevons plus. Nous avons conscience d'être assis dans un fauteuil, bien sûr, parce que nous ne perdons jamais la conscience de notre moi, non plus que de notre corps (et toutes les notions de pesanteur que l'écran ne nous donne point nous y invitent); mais si nous nous *savons* dans une salle de spectacle, nous percevons une image qui se substitue à toute autre perception et qui nous donne l'illusion à peu près totale d'une perception réelle. Nous sommes donc devant un quasi réel dont la mobilité même nous entraîne et semble attester de son évidence. Notre conscience est requise par cette « action », notre être physique par cet « espace » qui affectent notre regard.

Il s'agit donc d'un *fait* quelque peu semblable à l'hypnose par la « captation » de notre conscience attentive, mais aussi et surtout d'un *état* analogue à celui du rêve (intermédiaire entre le rêve proprement dit et le rêve éveillé) par le fait de ce « transfert perceptif » où l'imaginaire se substitue au réel.

Nous avons vu que l'image mentale présente une réalité qui est à la fois visée et reconnue comme absente. Si, en écrivant ces lignes, je songe à ma voiture qui est au garage, je la vois bien, mentalement — ou du moins j'en vois un certain aspect — mais je la vois comme non présente. Elle se donne à ma conscience telle qu'une image qui affirme l'absence de ce à quoi je pense d'autant que, ce faisant, je ne cesse de percevoir le monde qui s'impose à moi de toutes parts.

L'image mentale est donc un fait volontaire qui s'oppose à la perception normale du monde et des choses et qui, s'il coexiste avec elle, s'en distingue d'autant plus fortement qu'il s'y oppose.

Or, dans le rêve, mon sommeil a coupé toute perception consciente. Les images qui se forment dans mon esprit par un mécanisme de « relâchement » ou de « défoulement » fort complexe sont de même nature que les images mentales. Leur production, en tant que faits de conscience, est identique. Mais elles ne s'opposent plus à la perception du réel immédiat : elles s'y substituent. Elles deviennent donc un pseudo-réel dans le courant duquel je suis entraîné et auquel je participe, y croyant absolument. Tout se passe dans ma conscience *comme si* je vivais réellement cette action fictive à tel point que, s'il me vient du dehors quelque perception étrangère, je l'intègre aussitôt dans mon rêve : le roulement du tambour de ville devient celui de l'exécution et la porte qui claque le couperet de la guillotine qui tombe...

A l'encontre de l'image mentale, l'image filmique est objectivement présente mais, comme elle, elle est l'image d'une réalité absente : d'une réalité passée dont elle n'est que l'image. Sa réalité concrète est d'être *fixée* sur un support; par là, objectivement présente et saisissable. Le réel enregistré sur le ruban de celluloïd est, à tout moment, projetable. Ainsi la projection est-elle une sorte d'« actualisation », tout comme l'image mentale.

Pour l'auteur du film, dans la mesure où son œuvre est l'expression évidente de sa pensée, de sa subjectivité, de sa façon de voir ou de sentir, le film devient une manière d'éterniser — à tout le moins de fixer devant sa propre conscience — un moment singulier de son moi.

L'image filmique affecte alors d'être semblable à l'image mentale telle que la concevaient Taine et les associationnistes : une image à tout jamais fixée *dans* la mémoire, pouvant à tout moment être appelée et redonnée telle quelle par la conscience. A cette différence près que la mémoire, ici, est un ruban de celluloïd.

Enfin pour nous, spectateurs, l'image filmique se substitue au réel tout comme l'image mentale lorsque nous rêvons. Pour être moins vifs au cinéma, où nous ne perdons jamais la notion d'être présents, les phénomènes de participation n'en sont pas moins les mêmes à ceci près, évidemment, que, dans le rêve, l'imaginaire est mien alors qu'au cinéma il me vient du dehors et s'impose à ma conscience.

Devenu une sorte de réel perçu, il se donne à moi comme une réalité objective mais, comme *je sais* que cette réalité est imaginaire, je puis toujours refuser de m'y soumettre et d'y participer. J'ai, dans une certaine mesure, plus de liberté devant lui. Ma participation n'est jamais que le fait d'un acte volontaire, d'une soumission consentie.

Quoi qu'il en soit, l'identification du spectateur (qui est comme un surcroît de croyance à la réalité du film) suppose une sorte de renoncement à soi-même, ne serait-ce que le temps du spectacle, pour s'identifier à l'« autre ». Or cette opération de transfert, qui est une véritable *catharsis*, rejoint l'attitude religieuse au sens le plus profond et le plus universel du mot.

Le cinéma n'est pas une religion, bien sûr, et n'a rien par quoi il puisse y prétendre. Aussi bien cette *catharsis* n'est-elle, au fond, qu'une attitude plus achevée de l'*extase* dont nous parlions au début de cet ouvrage. Une extase que l'on pourrait dire *active,* en ce sens qu'elle implique l'identification de l'être à son objet, un « double » qui prend la place de l'idéal du moi.

Cette attitude religieuse, déjà pressentie par Eisenstein et sur laquelle il avait établi les bases fondamentales de son esthétique, commence à être considérée, phénoménalement, par les psychologues.

En dehors des phénomènes que nous venons d'examiner et qui rendent *possible* la participation du spectateur, voyons quelle peut être cette *activité mentale* qui le conduit à s'identifier à tel ou tel personnage de l'écran, à tel ou tel événement filmique. Nous pensons que cette activité n'est pas seulement « consentie » mais qu'elle se détache intentionnellement d'une sorte de passivité de première instance qui lui permet justement d'exister.

Si l'image filmique est perçue comme un *analogon* et, le cas échéant, comme un signe, elle est, du point de vue strictement sensoriel, perçue comme un *signal* c'est-à-dire comme un ensemble de stimulis suscitant des « répons » déterminés. Ce signal éveille notre conscience attentive et la maintient en état d'alerte. Il nous informe que « quelque chose » entre en jeu avant même que n'en soient précisés le comment et le pourquoi. A cet égard, chaque plan est un effet de surprise, un choc émotionnel pur d'où s'ensuivent quantité de réactions élémentaires. Comme les plans changent à chaque instant, le film est une « provocation » continuelle en dehors même de la valeur émotionnelle de son contenu.

Par le fait que le sens des images ne se dessine qu'à la faveur de la continuité, le film apparaît comme un « devenir » que nous ne pouvons pas anticiper. Si même nous y parvenons, nous ne pouvons pas prévoir par quelles modalités effectives il nous sera donné.

Alors que la perception du réel est sans cesse tournée vers un devenir qu'elle s'efforce de prévoir, la perception filmique n'a pour objet que de saisir l'actualisation d'un événement quelconque. N'ayant aucun effort à faire pour anticiper un réel imprévisible, ni à se prémunir contre un devenir inoffensif, elle est *passive* mais, aussi bien, *délivrée de toute angoisse.* Elle ne sollicite que la mémoire immédiate.

Toutefois, si l'attitude perceptive chasse l'imaginative, il ne faut pas oublier qu'à tout instant le film demande au spectateur de « structurer » des idées, de saisir des rapports de plan à plan, de séquence à séquence. Le spectateur *anticipe* donc sur les relations logiques. De *passif* il devient *actif.* La raison agit sans cesse, mais sur des données *subies* plutôt que reçues, acceptées plutôt que découvertes.

Reste à examiner ce que peut être cette participation dont nous avons fait état.

« Le ressort de cette participation, dit G. Cohen-Séat, est un phénomène de *mimétisme* qui procède directement de la connaissance intuitive. Dans certaines conditions, ce qui est vu sur l'écran donne lieu, au

niveau de la tout élémentaire prise de conscience initiale, à des ébauches de mouvements d'accompagnement qui sont inséparables et comme constitutives de la compréhension des activités perçues dans ces conditions. De sorte que cette compréhension ne serait pas tant la cause que la conséquence de la part prise par le spectateur aux *conduites* et aux *comportements* d'autrui au cours des événements qui se déroulent sur l'écran. » (*Problèmes du cinéma*)

Que la compréhension soit conséquente de la part prise par le spectateur à l'action du film est une chose d'autant plus probable qu'elle est inhérente à la perception proprement dite. Mais que la participation le doive à un phénomène de *mimétisme* me paraît d'autant plus contestable que cette « identification », à mon sens, n'existe pas.

En effet, écrit Albert Michotte : « Le spectateur étant assis dans son fauteuil reçoit des messages sensoriels qui *devraient,* entre autres, l'informer de la position de son corps (sens des attitudes), et de ses contacts avec le fauteuil. En outre, ses impressions visuelles *devraient* lui permettre de localiser la place qu'il occupe, par rapport à l'espace environnant. De plus, le spectateur connaît son visage et sa prestance pour s'être vu dans des miroirs, et il devrait se rendre compte que tout ce qu'il ressent est lié à ce visage et non à celui, ordinairement fort différent, de l'acteur. Enfin, la personne de l'acteur, présente à l'écran sous la forme d'une image, *devrait* avoir un degré de réalité bien inférieur à tout ce qui caractérise le corps du spectateur, etc.

« Pour que les processus internes du spectateur puissent appartenir exclusivement à l'acteur, il faudrait que lesdits processus soient libérés de toutes ces déterminations auxquelles ils sont naturellement unis. C'est-à-dire que ces déterminations devraient être rendues inopérantes ou, du moins, momentanément *inexistantes sur le phénoménal.* Et, puisque l'identification se réalise de fait, il faut croire que ceci peut se produire, quelque étrange que cela paraisse. Mais cela n'arrive, évidemment, que dans des circonstances déterminées. » (*La participation émotionnelle du spectateur*)

A notre avis, cela n'arrive que dans des cas qui relèvent de la pathologie.

Ainsi que Cohen-Séat le reconnaît lui-même, « le mimétisme est impossible sans une compréhension préalable et sans une intention délibérée d'imitation ». Or, si la compréhension est moins « la cause que la conséquence de la part prise par le spectateur aux conduites et aux comportements d'autrui », on arrive à ceci que le mimétisme serait conséquent d'une compréhension qui en serait la conséquence, ce qui est pour le moins une bien singulière causalité...

En fait, comme le soutient Paul Guillaume, « la perception n'est chez aucun sujet une cause *directe* des mouvements tendant à reproduire l'objet perçu ». Il y a donc une cause « indirecte », quelque chose dont l'expression serait suscitée par la perception. Serait-ce, comme le voudrait Cohen-Séat, une tendance à l'imitation ? Nous ne le croyons pas. Sans nier le moins du monde les phénomènes mimétiques nous pensons seulement que leur rôle dans la participation filmique est à peu près nul.

S'il y a imitation, en effet, ce n'est pas *pendant* le spectacle, mais *après*. Le gosse devient la « Terreur du Texas » comme hier il était Bonnot ou Garnier, Rouletabille ou Sherlock Holmes, et la midinette, qui se donne les attitudes de telle vedette à la mode, va jusqu'à mouler son corps d'après la silhouette de son modèle. Ainsi a-t-on vu triompher successivement la ligne « Garbo », la ligne « Marlène » et la coiffure à la « Veronika Lake ». Les jeunes gens eux-mêmes ne sont pas exempts de ce mimétisme ingénu; après l'époque James Dean, ce fut l'époque Marlon Brando, etc. Les sociologues — en particulier Edgar Morin — ont suffisamment étudié ces tendances pour qu'il ne soit pas nécessaire de nous y attarder. Mais c'est ici que le texte de Delacroix (cité par Cohen Séat) prend tout son sens : « La sympathie dans ses formes supérieures est à la fois une impulsion à imiter et une raison d'imiter. »

Toutefois, comme l'affirme Burloud, « l'imitation automatique n'est pas une fonction normale chez l'adulte. Ce qui est normal, c'est de réagir à une perception par une réaction mentale ou motrice ». Cohen Séat en conclut : « Le caractère déconditionné du mimétisme est donc son trait le plus frappant. » C'est possible, encore que cela contrevienne à l'imitation que nous venons de dire et à la compréhension invoquée par Cohen-Séat lui-même, mais le phénomène d'identification (ou dénommé tel) *n'est pas mimétique*. Il procède, selon nous, d'une sorte de réflexe conditionné.

Comment, pourquoi, c'est ce que nous nous proposons d'examiner en commençant par jeter un coup d'œil sur le prétendu mimétisme des enfants.

Sans doute est-ce en jouant à la poupée que la petite fille comprend le sens de son acte mais, ce faisant, si elle feint de prendre sa poupée pour un être vivant, elle n'est pas dupe de sa conduite. Son attitude, essentiellement « ludique », est bien moins le fait d'un quelconque mimétisme que l'accomplissement d'une nécessité interne obscurément ressentie, d'une tendance qui cherchait son expression et en a trouvé le modèle. Elle imite mais ne copie pas. Elle prend conscience de l'acte maternel à travers le sien mais son imitation n'est ni « intelligente » (c'est-à-dire volontaire, délibérée, supposant la compréhension préalable de la conduite qu'elle imite), ni inintelligente (c'est-à-dire exécutée comme un décalque, à la manière d'une singerie). Elle est spontanée, intuitive. Il n'y a point là de mimétisme au sens exact du mot, c'est-à-dire l'imitation automatique d'un geste ou d'un comportement qui ne serait ni éprouvé ni ressenti.

Baldwin remarque que « ces mouvements *expriment* les sentiments de l'enfant qu'ils projettent et ils lui expliquent les sentiments des autres qui s'y projettent. L'*ego* se connaît dans l'*alter* et il connaît l'*alter* par l'*ego* ». Toutefois, dire comme il le fait que « dans cet engagement fasciné se dissout la distinction du moi et de l'autre » me paraît singulièrement exagéré. L'enfant, en effet, se « projette » sur les autres et sur le monde mais sans perdre jamais la notion de l'« autre ». S'il l'*oublie*, ce n'est que par jeu, comme il « oublie » que sa poupée est en bois. Il ne le fait que pour satisfaire son désir de possession et

d'emprise sur un univers qu'il est incapable de dominer; il se donne une illusion de puissance, une illusion d'activité, l'illusion d'être le personnage qu'il *voudrait être*, en surmontant le « non-moi » par une projection *intentionnelle*, en « remplaçant » (dans son imagination) la réalité objective du monde et des choses par une fiction.

On retrouve cette attitude dans le comportement de Charlot qui, refusant de se soumettre à un monde qui le blesse, substitue au réel immédiat un « imaginaire » qui lui est d'autant plus facilement soumis qu'il est né de lui. Mais cet imaginaire ne le « délivre » pas du monde et ne l'empêche point de s'y heurter[1].

La participation du spectateur suppose le développement d'un processus analogue et l'« identification » se limite à ce qu'on pourrait appeler une « association projective ».

Quoi qu'en pense Cohen-Séat, ce ne sont pas des dispositions mimétiques qui sont inhibées et soudain libérées par la perception du comportement d'autrui mais des dispositions intentionnelles, des « tendances ».

Devant un film, en effet, on ne s'abandonne pas à des impressions extérieures que l'on aurait tendance à imiter; on n'« intériorise » pas les comportements de l'acteur. Tout au contraire, ce sont des tendances personnelles que l'on « extériorise » et que l'on *reporte* sur lui. Il s'agit beaucoup moins d'une « action assimilante » de l'individu sur son semblable que d'une « activité projective » favorisée par la perception filmique.

Les virtualités mimétiques agissent ici comme un catalyseur : on découvre dans l'acte du héros l'accomplissement d'un « vouloir » paralysé par quelque inhibition et l'on y « infuse » l'exercice d'une motivation qui n'a pas trouvé son emploi ou son plein épanouissement dans la réalité vécue. Il y a comme une sorte de projection motrice de l'acte non réalisé sur l'acte actualisé par le film : notre « intention » se libère en y adhérant totalement.

Agissant dans un monde qui ne lui offre aucune résistance autre que celle prévue par la conduite des événements, le héros « matérialise et fixe une puissance d'insatisfaction et de rêve ». Il nous devient donc une sorte de substitut chargé, par transfert, de l'accomplissement de notre moi; il *assume* ce moi que je n'ai pas su *être*.

« L'imitation automatique, dit H. Delacroix, se produit quand l'image qui pénètre dans la conscience, au lieu de susciter la réaction appropriée, tend elle-même à se réaliser dans un mouvement. » Mais on voit bien qu'il n'y a pas, ici, d'imitation automatique. Au lieu de susciter la réaction appropriée, l'image filmique, en montrant un acte quelconque, éveille et provoque l'adhésion d'une tendance refoulée qui se trouve accomplie dans cet acte même. L'image ne tend donc pas, dans le cas qui nous occupe, à se « réaliser dans un mouvement »; ce sont au contraire des impulsions qui se « réalisent » en elle.

[1] Cf. *Charlot et la fabulation chaplinesque*, « Classiques du cinéma », Editions universitaires, 1956.

Ce n'est pas la situation vécue par le héros qui est soufferte par *moi*, c'est un « subjectif » qui se trouve actualisé par *lui*, un vouloir que j'accomplis par son intermédiaire. Je réalise mentalement son geste, c'est-à-dire *le mien;* je le vis *en lui*, par lui, sans perdre toutefois la notion qu'il est *lui*, différent de moi-même, semblable seulement à ce que je voudrais être et ne suis pas.

Alors qu'une confusion du « moi » et de l'« autre » serait inévitable dans le cas d'une identification, il n'y a, au cinéma, qu'une simple analogie de comportement dans une situation générale donnée : la raclée que le héros inflige à son adversaire est celle-là même que j'aurais voulu flanquer à certain malotru mais que ma civilité — et ma faiblesse — m'ont empêché de lui administrer.

Le spectateur agit et réagit *avec* l'acteur mais il se confond d'autant moins avec lui que cette association projective ne s'applique pas seulement à l'un quelconque des personnages du drame mais à tous — ou presque tous.

Lorsque je participe à l'action filmique, je m'associe aux conduites des uns et des autres. Partageant momentanément leur point de vue, leurs motivations, j'infuse dans leurs actes les impulsions motrices des actes que je réaliserais ou aimerais pouvoir réaliser dans un cas semblable et qu'ils accomplissent *pour moi*. Il n'y a que lorsque leur comportement est contraire à celui qui pourrait être le mien que je me désolidarise d'avec eux. Ma participation alors se retourne contre eux. On ne saurait dire qu'elle est moindre pour autant.

De toute façon, ce n'est pas moi, en tant qu'individu, qui m'identifie au héros; c'est un vouloir inassouvi, un moi idéal que je reconnais en lui.

Tout se passe « comme si » l'acteur était *notre* double, l'incarnation de notre moi intentionnel. Jamais on n'agit ni ne ressent comme si l'on était lui. On ne cesse point de le considérer comme un « autre » à moins, bien sûr, que la caméra — dite subjective — ne nous fasse voir les choses comme il est censé les voir lui-même. Auquel cas il faut qu'il disparaisse pour que nous puissions nous croire « à sa place »; mais (comme nous le verrons plus en détail en examinant les conditions de la caméra subjective) il doit déjà avoir été situé dans l'action pour que nous puissions porter à son compte une vision qui, pour nous, n'est pas moins objective que les autres. Nous ne cessons point de savoir que cette vision est « la sienne » bien que nous l'éprouvions comme « nôtre ».

Cette opération de transfert se retrouve d'ailleurs dans les manifestations sportives. « Nous accomplissons parfois à notre insu par des gestes réels ceux de l'athlète que nous contemplons, dit Paul Guillaume. Nous croyons sentir dans notre corps le coup porté sur un autre et nous avons des réflexes personnels de défense contre les traitements douloureux et les menaces dont un autre est l'objet. »

Il semble toutefois que P. Guillaume associe dans une même attitude l'action et la réaction alors que ce sont là, croyons-nous, des attitudes différentes. En effet, dans un match de boxe ou de catch — tout comme au cinéma — nous projetons sur l'athlète des « intentions » motrices :

mais, tandis que sur le mode *actif* (ou agressif) nous agissons *par son entremise*, sur le mode *passif* (ou réceptif) ce sont ses réactions que nous portons à notre compte; tout se passe comme si c'était lui, cette fois, qui se projetait en nous. C'est le même processus, mais inversé comme du positif au négatif.

Cette forme passive se manifeste plus intensément dans ce que l'on pourrait appeler le « transfert sportif » où seules les sensations et les attitudes physiques sont en jeu. Au contraire, dans le transfert « filmique » où il s'agit plutôt d'un acquiescement intuitif, de l'adhésion à un comportement, c'est la première qui l'emporte.

Quoi qu'il en soit, il s'agit toujours d'un certain automatisme. Le spectateur ne se rend pas compte des conduites qu'il adopte spontanément ou, plus exactement, ne se rend pas compte de son acte d'adoption : il en ressent les effets et les attribue à l'« envoûtement » du film, ce qui, de quelque manière, est bien vrai, à ceci près que le film « déclenche » des effets que, pourtant, il ne « produit » pas. Si les ébauches de mouvements d'accompagnement sont constitutives de la compréhension des activités perçues et si, pour qu'il y ait ces ébauches de mouvements, il faut que le spectateur ait — ou ait eu — quelque intention adéquate, on voit bien que la compréhension des données filmiques (leur compréhension profonde, acquise par le fait de la participation) n'est qu'une façon de les reconnaître ou de se reconnaître en elles. Comme on ne reconnaît que ce que l'on connaît déjà, on voit du même coup que l'adhésion totale de l'esprit à l'action et aux motivations du film est conséquente non seulement de la culture du spectateur (laquelle n'envisage que la compréhension intellectuelle) mais encore et surtout de ses capacités *intentionnelles*, c'est-à-dire de son monde intérieur. Celui qui n'a jamais rêvé ne peut pas comprendre la signification d'un rêve et l'on ne saurait projeter ses motivations sur les actions d'un « autre » que pour autant qu'elles coïncident. Il faut les avoir éprouvées, ne serait-ce que dans l'imaginaire. Un film est un miroir dans lequel on ne reconnaît que ce qu'on lui donne à travers ce qu'il nous offre : il ne renvoie jamais que notre image.

Pourrait-on voir là une explication de ce que les gens simples préfèrent les films d'action pure ou banalement spectaculaires ? Comme dans les manifestations sportives l'intentionnalité requise y est essentiellement d'ordre physique : le héros n'y est pas la « figuration », le « projet » de complexes variés qu'ils auraient à reconnaître en lui; il ne leur offre que ce qu'il est, c'est-à-dire ce qu'ils sont, et ils n'ont, en échange, qu'à lui prêter leurs réactions élémentaires.

On pourrait y voir également l'explication de ce que les capacités esthétiques du film furent découvertes, exaltées, chantées par des poètes qui prêtèrent alors aux images les plus simples la richesse, les enchantements de leurs rêves. Canudo, Delluc, L'Herbier, Epstein — et Cendrars, Aragon, Cocteau, Colette — furent poètes et le furent assez pour ne pas être sensibles au seul rythme des alexandrins.

Mais revenons à notre propos. Cohen-Séat qui, lui, s'en tient au mimétisme pur, fait appel à Burloud et à Delacroix pour appuyer sa

thèse de l'imitation automatique. Selon Burloud, elle dépend chez l'homme « d'un état, non pas d'inertie totale, mais de semi-passivité, dans lequel, soit distraction momentanée, soit défaut d'intelligence, soit affaiblissement de la volonté, on s'abandonne aux impressions reçues ». Et selon Delacroix, « c'est le cas lorsque la perception est arrêtée dans son développement vers l'action ou vers la réflexion; c'est le développement monstrueux d'un moment de la perception ». Mais ni Burloud, ni Delacroix n'ont envisagé les phénomènes de participation filmique qu'ils ignoraient ou n'ont pas cru devoir étudier. Or, ces phénomènes, nous venons de le voir, ne procèdent pas d'une imitation automatique. En conséquence, ce n'est ni par distraction, ni par défaut d'intelligence, ni par affaiblissement de la volonté que l'association projective s'accomplit. Il n'y a, au cinéma, aucun « arrêt » dans le développement de la perception vers l'action ou vers la réflexion — bien au contraire. La perception, seulement, se développe dans le sens d'une action imaginaire perçue comme un réel concret.

De même que nous visons l'objet réel à travers son image, de même nous nous projetons sur les personnages que nous voyons agir. Si donc, selon Maurice Pradines, « imitation, même dans ses formes les plus élevées, est toujours un commencement d'abdication de l'individu au profit d'autrui, de dépossession de soi-même », on voit bien que l'individu, ici, s'il « renonce » momentanément à ce qu'il est, n'abdique rien de lui-même puisqu'il « s'accomplit » dans l'imaginaire.

Alors que la disposition mimétique apparaît comme « la dernière forme de cette décomposition de l'individu dans le milieu dont la contagion affective marque le premier stade » (M. Pradines), c'est-à-dire comme un état *régressif*, la disposition « projective » s'affirme, elle, comme un état *progressif :* celui d'un « moi » qui recherche son image dans la sublimation de ce vers quoi il tend.

Il importe peu de savoir si, du point de vue moral, ces tendances sont positives ou négatives, si elles tendent « vers le haut » ou « vers le bas » : elles sont. L'écran éveille de la même façon les plus viles et les plus nobles; c'est une question de films. Quel qu'il soit cependant, le comportement du héros nous procure le sentiment d'une « libération » psychique et, donc, d'une satisfaction, d'un soulagement. C'est un véritable « défoulement ».

Il est donc absurde de voir dans le spectacle cinématographique « la synthèse des conditions propres à provoquer cette « décimentation » des individus, cette désagrégation des mécanismes adaptatifs d'origine culturelle et sociale, au profit d'un état de suggestibilité parent de ceux qu'on constate dans l'hypnose » (Cohen-Séat). L'hypnose filmique — ou prétendue telle — n'est autre qu'une adhésion consentie, le fut-elle inconsciemment. La « captation du moi », la « fixation sensorielle, affective, du sujet sur l'objet de sa contemplation » n'est ni imitation, ni altération, mais le fait d'un vouloir antérieur soudainement « libéré » par l'acte contemplé. Cette libération, toutefois, n'est rendue possible que par la relative *passivité* de la perception filmique. C'est l'absence d'activité anticipatrice, l'absence d'angoisse ou d'inquiétude devant un

donné perçu dont le « devenir » ne nous met pas en cause qui, justement, permet à l'acte mental de s'affirmer dans l'acte du héros.

Cette adhésion qui m'entraîne dans une aventure vécue par d'autres — et à tel point que j'ai le sentiment de la *vivre* moi-même — me permet de la vivre *sans danger*. Elle me permet de m'engager dans des situations dont je puis à volonté me dégager; donc, de « vivre » plusieurs aventures, une quantité d'aventures, sans que jamais je sois prisonnier d'aucune.

Dans la vie réelle, n'importe lequel de ces actes m'entraînerait dans une série de conséquences dont je ne saurais me défaire, ne pouvant en aucune manière effacer le temps vécu. Au contraire, la possibilité de *revenir en arrière* m'est accordée sans cesse au cinéma où la durée d'un imaginaire est abolie par le temps du spectacle — temps durant lequel, néanmoins, j'ai joui de toutes les modalités événementielles d'une situation possible, l'ayant « quasi-vécue » sans devoir en subir les conséquences.

Ajoutons qu'il n'y a pas que les actes ou les comportements auxquels nous participions de la sorte. Les éléments évocateurs nous y invitent pareillement; des effets d'un genre très particulier s'y manifestent, l'image suscitant des réactions analogues à celles que nous aurions dans la réalité vraie.

Lorsque j'ai vu pour la première fois *Nanouk l'Esquimau*, c'était, autant qu'il m'en souvienne, en septembre 1922. Il régnait une douce chaleur dans la salle; or, à plusieurs reprises, je me suis surpris à vouloir relever le col de mon veston; pour un peu j'aurais soufflé dans mes doigts. Il est évident que je n'avais pas froid; j'étais seulement dans les dispositions mentales d'un homme ayant froid : le blizzard qui ventait avec fureur sur les étendues glacées, les images de neige et de tempête, avaient déclenché des réactions de défense analogues à celles provoquées par le froid.

Ainsi qu'en témoignent les problèmes soulevés par Albert Michotte, la participation filmique, si on l'envisage comme un phénomène mimétique, est inexplicable par les voies de la psychologie normale. Au contraire, comprise comme une association projective, elle n'est rien d'autre qu'un phénomène analogue à celui de l'actualisation de la mémoire lorsque cette actualisation est provoquée par une cause extérieure. L'image filmique y remplace simplement l'image mentale avec toute la force de sa convaincante réalité.

Par des voies différentes nous arrivons à des conclusions semblables à celles de Mikel Dufrenne : « Loin que l'œuvre soit en nous, nous sommes en elle. » S'il nous renvoie ce qu'on lui donne à travers ce qu'il nous offre, le film dans l'action duquel nous nous projetons nous révèle à nous-même puisque, aussi bien, nous nous « accomplissons » en lui. Pour reprendre l'expression de M. Dufrenne, « la présence de l'objet esthétique, comme l'événement, me donne mes chances de connaître l'*a-priori* dont je suis porteur ». On pourrait ajouter : de connaître l'intentionnalité que je tenais en réserve et qui me caractérise, la tendance dont je n'avais qu'une idée vague.

André Malraux soutient que les arts qui ne sont pour l'auteur ou pour le spectateur qu'occasion de *catharsis,* les arts d'« assouvissement », ne sont en fait que des « anti-arts ».

De ce point de vue, le cinéma serait l'« anti-art » par excellence. La valeur d'un film cependant ne cesse pas d'être relative au propos esthétique qui est de provoquer cette *catharsis* en raison non seulement d'un contenu émouvant ou captivant, voire exaltant, mais de la manière de le produire. L'émotion étant le propos de toute œuvre d'art, l'art est satisfait lorsque cette émotion est *conséquente d'une intention heureusement formalisée,* c'est-à-dire convaincante, et pas seulement d'une réalité quelconque accessoirement bouleversante par elle-même. Ce qui compte, qui est la réalité de l'œuvre, ce n'est pas le réel *représenté,* mais le réel *signifié;* ce n'est pas ce qui est montré ou raconté mais ce qui est *exprimé.* Un film dont on ne retient que l'histoire — ou dont on ne retiendrait que le message (social ou moral) indépendamment de la forme qui *doit* lui donner tout son sens — cesse d'être une œuvre d'art. Quelle que puisse être la valeur de son message, l'art n'est au service que de lui-même, c'est-à-dire de sa manière de signifier. Pour citer encore M. Dufrenne, « l'œuvre ne reçoit pas une lumière étrangère par quoi un monde se dessine mais fait jaillir de soi sa propre lumière, ce qui est exprimer ».

M. Lucien Sève dit, de son côté : « A la différence de tout art qui reconstruit et même de la photo qui crée une image, il (le cinéma) nous propose, selon la formule de Dziga-Vertov, un « déchiffrement documentaire du réel » et non un réel déchiffré. Pour cette raison il échappe aux contradictions classiques de l'esthétique et en particulier à l'aporie du réalisme. » Mais ne considérer que l'objet de cette opération c'est ne tenir pour valable que ce réel que l'on entend déchiffrer. Sans doute retient-il notre attention première sur ce qu'il peut avoir d'authentique, d'émouvant. Beau ou laid, curieux ou banal, peu importe, l'essentiel est qu'il soit réel et émouvant. Mais il est toujours présenté selon des valeurs qui le structurent d'une certaine manière et qui peuvent trouver jusque dans sa banalité même l'occasion d'une composition ou d'une vision originale. De telle sorte que le contenu, formalisé par la représentation, devient pour ainsi dire fonction de celle-ci quant à ses qualités proprement signifiantes ou émotionnelles. Et s'il n'y a jamais (ou rarement) hiatus ou dissonance entre la laideur d'un contenu et l'originalité de la forme qui le donne à voir, comme il arrive parfois en peinture, c'est que la peinture ne trouve sa finalité que dans des qualités formelles qui ne peuvent que rejeter un donné inadéquat, tandis qu'au cinéma les qualités imageantes qui valorisent le donné imagé n'empêchent jamais celui-ci de garder, jusqu'en sa banalité même, le pouvoir évident d'une réalité toujours émouvante par elle-même. Il n'y a contradiction, c'est-à-dire « formalisme », que lorsque le contenu est sans vie, sans émotion propre, c'est-à-dire lorsque la forme, qui n'a plus rien à valoriser, ne se fait plus valoir que pour elle-même.

En fin de compte, si le film nous propose bien un déchiffrement du réel et non un réel déchiffré, il nous propose surtout une *manière* de le

déchiffrer, de telle sorte que l'opération est conséquente de cette manière qui est l'art du film et qui varie selon les œuvres, les genres et les auteurs.

De cet examen d'ensemble on déduirait facilement que le cinéma est un étonnant moyen d'études sociales. C'est dans ce sens d'ailleurs que travaillent certains psychologues contemporains (René Zazzo, entre autres) après avoir abandonné toutefois des recherches qui auraient pu aboutir, selon les propres termes de M. Caveing, à « découvrir une essence esthétique au cours de la description phénoménologique d'un processus concret saisi dialectiquement ». Il est vrai que cette esthétique leur était particulièrement étrangère...

On en déduirait encore que, sous certaines formes, le cinéma pourrait devenir un merveilleux instrument d'analyse et de thérapeutique psychanalytique. Dangereux à manier sans doute, mais combien séduisant ! Sans compter que la plupart des films réalisés par d'authentiques créateurs (Chaplin, Stroheim, Murnau, Orson Welles, etc.) sont, bien plus que ne l'ont jamais été aucun poème, aucun roman, révélateurs de leur moi profond, de leurs troubles et de leurs idées fixes — le plus souvent à leur insu.

Pour conclure, l'image filmique étant à la fois *un donné représenté et une certaine forme de représentation,* on peut dire ceci, qui justifie plusieurs définitions contradictoires tout en les réfutant[1] :

1 Réduite au réel représenté, l'image ne *veut* rien dire. Elle montre. Le « contenu » se donne pour ce qu'il est. Il est signifiant par lui-même, sans plus.

2 En tant qu'image cependant, elle symbolise, généralise et renvoie tout réel concret à de l'abstrait. Elle « transcende », en devenant l'*analogon* d'une réalité dont elle se détache phénoménalement. En conséquence elle devient le *signe* de ce qu'elle montre. On peut donc dire qu'en son espèce le signe (l'image du lorgnon) et la chose signifiée (le lorgnon) ne font qu'un. A condition toutefois que le terme de « signe » soit entendu dans un sens psychologique, *étranger à celui qu'on lui accorde généralement.*

3 Par le fait du cadre, toute image est une coupe pratiquée dans la réalité objective; un choix qui, nécessairement, s'organise dans ce cadre et s'ordonne relativement à lui. Structuré de la sorte, le réel représenté devient une forme compositionnelle qui peut être recherchée ou non. Cette « formalisation » équivaut à une transformation. Le réel est trans-formé.

4 Par le fait du mouvement qui leur est imprimé et du mouvement qu'elles-mêmes reproduisent, les images se « détachent » de la surface sur

[1] « Il n'y a pas à comprendre ce qu'un plan *veut* dire — mais ce qu'il dit. » (Lucien Sève)
« Au cinéma la signification et la chose signifiée ne font qu'un. » (G. Cohen-Séat)
« L'image filmique est un signe au sens propre du terme. » (P. Francastel)

laquelle elles sont projetées. Le représenté semble alors se « matérialiser » dans un espace délimité par le cadre et situé au-delà de l'écran. Donné selon des relations dimensionnelles à la fois invariables (le cadre) et constamment différenciées (les plans), le réel est littéralement « transpatialisé ».

5 Le cadre, les angles, les plans et les formes compositionnelles qui en découlent constituent les valeurs de représentation, c'est-à-dire le « donné imageant » grâce auquel le réel représenté devient un « donné imagé ».

6 Il n'est de « représenté » que sous une forme quelconque de représentation. Or la représentation *veut* dire quelque chose. Elle le dit au moyen de ce qu'elle représente et par la façon de le représenter. Elle signifie. Par elle, *le signifiant* (l'image du lorgnon) *devient du signifié* (la faillite du régime).

L'image signifie donc :

- *symboliquement* et plastiquement de par l'organisation de ses propres structures, lesquelles sont définies par les formes du « contenu » situé dans un cadre;
- *dialectiquement*, par relation et implication, en devenant *signe* (au sens linguistique du mot) dans le déroulement même de la continuité;
- enfin, *par le rythme*, étant soumise, dans cette continuité, à des relations temporelles, métriques, tonales et autres, dont nous aurons à faire état ultérieurement.

En conséquence, l'image filmique donne une image de la réalité qui, pour être semblable à cette réalité même, n'en est pas moins totalement différente. *C'est une transposition mentale au terme de laquelle le réel, ayant gardé toutes ses apparences formelles, est cependant transformé.* On peut dire qu'il est, au sens exact du mot, *trans-figuré.*

7

Esthétique de l'image

33 *Peinture et image animée*

Nous avons dit au cours des chapitres précédents qu'avant d'être rythme ou récit, c'est-à-dire avant d'être organisé dans le temps, le cinéma était une structuration de l'espace.

Nous venons de voir par ailleurs que chaque plan avait un « espace » différent, déterminé par les relations du champ visé et du cadre immuable, et que, de la sorte, les coordonnées invariables de celui-ci devenaient les composantes majeures de toute image filmique.

L'image filmique, sans aucun doute, est essentiellement dynamique. Néanmoins, étant image avant d'être élément de durée, il ne lui est pas interdit de signifier par elle-même avant de signifier de par son rythme. Bien au contraire. A condition toutefois que cette signification ne le doive pas à ses seules valeurs plastiques. En trouvant en elle-même ses propres fins elle se détacherait d'une continuité qui la justifie et ferait alors fonction de tableau bien plus que d'image animée. Elle deviendrait un « tout ».

Mais, sans être une œuvre picturale, l'image ayant à *signifier* ne peut le faire que par la grâce des valeurs imageantes et non par les ressources d'un « contenu » dont nous avons vu qu'il ne dit jamais rien d'autre que ce qu'il est — ce qui, bien entendu, ne l'empêche pas d'être significatif mais fait qu'il n'est jamais « signifiant ». Or ces valeurs imageantes, strictement formelles, sont soumises à des principes qui sont en relation directe avec les lois de la peinture.

Qu'il s'agisse en effet de la *construction* d'un espace, en architecture, de sa *figuration*, en peinture, ou de sa *mise en valeur*, au cinéma, ces compositions sont fondées sur une science de l'espace, elle-même relative à une science des proportions. Il s'agit, ici et là, d'organiser une étendue.

Il est donc nécessaire de dire quelques mots de la peinture et des lois concernant les proportions afin de mieux déterminer les conditions particulières intéressant la structure plastique des images animées.

Selon la définition d'Euclide, « la proportion est l'équivalence de deux rapports ». Comme le rapport n'est pas autre chose que la comparaison quantitative de deux grandeurs de même espèce, il s'ensuit que la

proportion suppose l'équivalence de ces grandeurs rapportées à une troisième, telle que $\frac{a}{b} = \frac{b}{c}$

Ces rapports[1] peuvent être fondés sur une base unitaire commensurable (ou un nombre rationnel quelconque), mais il est apparu que la « meilleure forme », au sens esthétique du mot, était relative à une coupe asymétrique appelée en géométrie élémentaire « partage en moyenne et extrême raison » et satisfaisant à une définition semblable à celle donnée par Zeysing dans ses *Aestetische Forschungen :* « Pour qu'un tout, partagé en deux parties inégales, paraisse beau au point de vue de la forme, on doit avoir entre la petite partie et la grande le même rapport qu'entre la grande et le tout. »

C'est le « nombre d'or » de Pythagore et de Platon, souvent évoqué par Vitruve et qui fut étudié au début de la Renaissance par le peintre et géomètre Piero della Francesca da Borgo dans un traité consacré à l'étude des cinq corps platoniciens (*De quinque Corporibus* — vers 1480) et surtout par son élève, le moine bolonais Luca Pacioli da Borgo, dans un traité dit de la « divine proportion » (*Proportio divina* — 1509). Puis par Léonard de Vinci, qui illustra le traité de Luca Pacioli et baptisa « section dorée » la coupe relative au nombre d'or; par Vignola dans son *Traité des perspectives,* par Alberti, par Jacopo da Barbari et Dürer.

Ces études furent reprises au XXe siècle à la suite des travaux de Zeysing par de nombreux esthéticiens et mathématiciens, parmi lesquels sir Théodore Cook (*The Curves of Life*), Jay Hambridge (*Dynamic Symmetry*), F.M. Lund (*Ad quadratum*), Timerding (*Der goldene Schnitt*) et Matila C. Ghyka (*Le Nombre d'or*).

Comme le souligne précisément celui-ci : « Le sens de la proportion, l'étude des rapports et des proportions, des enchaînements de proportions menant par la symétrie organisée à l'eurythmie, sont à la base de l'esthétique grecque (les Egyptiens avaient déjà le sens de la géométrie, concevaient le plan d'une œuvre d'art comme une composition géométrique dirigée, mais ne nous ont pas laissé de commentaires explicites à ce sujet); on peut ajouter que ce sont la *mathématisation* de la musique par Pythagore, et l'étude géométrique et arithmétique des intervalles et des accords musicaux (Archytas et Platon) qui, à leur tour, ont fait refluer la conception harmonique, symphonique dans l'architecture et les arts plastiques. » (*Essai sur le rythme*)

Cette commensurabilité entre un tout et ses parties que Vitruve et les anciens appelaient « Symmetria[2] » et les architectes gothiques la « commodulation » a pour base le rapport $\frac{\sqrt{5}+1}{2}$ la racine néga-

[1] La comparaison peut être aussi bien qualitative, entre deux valeurs de même ordre. Mais une telle comparaison, de caractère purement subjectif, ne saurait se rapporter à des règles non plus qu'à des lois essentiellement normatives. Quoi qu'il en soit, le rapport a pour base un jugement établi sur la perception d'une relation quelconque entre deux ou plusieurs objets et sur le discernement de cette relation. La mesure de cette relation est le rapport.

[2] Laquelle est étrangère à la définition moderne de la symétrie. Elle correspond à ce que nous appelons aujourd'hui l'harmonie des proportions. Le rythme (*aryhtmos*) se rapportait alors à la notion du nombre.

tive, inversement égale, n'intéressant pas ou fort peu les relations considérées. Or ce « nombre d'or », égal à 1,61803398875..., et désigné par la lettre Φ, est un nombre algébrique incommensurable; un invariant qui, pour ne pas avoir l'universalité des nombres transcendants (incommensurables, non algébriques), tels que e et π, n'en est pas moins remarquable. On le retrouve en effet dans les séries de Fibonacci (Léonard de Pise) et dans la section des Pentagones[1].

Cette prééminence du nombre 5 a amené Pythagore et son école (Philolaos de Crotone, Archytas de Tarente, Speusippe, Eudoxe, etc.) à considérer la décade comme le symbole de la perfection (décagone, pentagone et pentagramme). D'où une mystique du nombre reprise par Nicomaque de Gérase (père d'Aristote) dans l'*Idagogue*, tandis que Platon dans le *Timée* et le *Theétète*, reprend à son compte les idées de Pythagore sur l'« *analogia* » (musicalisation de l'espace, loi du Nombre, eurythmie). Sans parler, bien entendu, de la Kabbale, de l'Hermétisme grec et de la Magie médiévale.

La science moderne a fait bon marché de ces mystiques un instant ébranlées par la singularité des nombres irrationnels dont la découverte surprit fort les Pythagoriciens, mais il n'en est pas moins vrai que les symétries pentagonales se retrouvent dans les tracés régulateurs des constructions de l'antiquité et du moyen âge, dans ceux de la peinture classique (par le fait du nombre Φ), dans la structure des organismes vivants (la croissance des coquillages et la distribution des feuilles épousent des formes spirales se développant selon une progression à la fois géométrique et additive représentée par la série de Fibonacci), et dans les rapports géométriques du corps humain. La matière inorganique, au contraire, est structurée selon des symétries hexagonales ou cubiques (cristaux) dont l'équilibre rationnel est absolument statique.

Ce qu'il y a de plus remarquable en effet, relativement à l'art pictural qui nous occupe, c'est que la commensurabilité des rapports entre le tout et ses parties est établie sur des nombres et des dimensions incommensurables. Il s'ensuit, du fait des proportions asymétriques, une sorte d'équilibre établi sur le déséquilibre même, une stabilité fondée sur de l'instable. D'où un rythme dynamique qui « appelle » le mouvement ou suggère l'idée de mouvement jusque dans son immobilité même, une sorte de « pulsation » interne qui vient comme animer l'inanimé et qui, sur le plan esthétique, correspond assez bien à la loi de Curie, selon laquelle « la dissymétrie est la condition du phénomène ».

Bien entendu, et comme le souligne d'ailleurs Timerding, « l'emploi de la section dorée n'est qu'un cas particulier d'une règle générale, celle du retour de la même proportion dans les détails d'un ensemble (...) Elle procure l'impression rassurante donnée par ce qui reste semblable à soi-même dans la diversité de l'évolution ». C'est une règle fondée sur l'harmonie des proportions d'où découle — en principe — l'harmonie des choses représentées. Et c'est pourquoi toute une géométrie savante structure le tableau dont les formes sont ordonnées, développées et

[1] Voir note annexe 1 « sur le nombre Φ » à la fin du volume.

rythmées en fonction des tracés régulateurs choisis par le peintre. Car ce qui est certain, c'est qu'en référence à la section dorée ou à toute autre section (alors plus « statique »), la peinture classique, qui recherche l'harmonie des lignes et des formes plus encore que l'harmonie des couleurs, considérant que l'harmonie est « l'unification du divers et la mise en concordance du discordant » (selon Philolaos de Crotone) ou (selon une définition plus moderne de Thiersch) « résulte de la répétition de la forme fondamentale de l'œuvre dans ses subdivisions », tient ses assises dans une géométrisation de l'espace ramenée à une structuration du plan[1].

Les tracés régulateurs étant établis à partir du cadre, celui-ci fait office de paramètre compositionnel. En conséquence, comme l'équilibre du tableau dépend de ses données géométriques, non seulement toutes les perspectives mais encore toutes les lignes de force se rejoignent « à l'intérieur ». L'univers représenté, ramené de la sorte à un système « fermé », est comme replié, centré sur lui-même.

L'image filmique, au contraire, reste, jusque dans l'organisation de ses formes les plus équilibrées, un système « ouvert ». Ne devant point se suffire à elle-même mais se justifier et s'achever dans la suite qu'elle prépare, elle doit avoir un équilibre instable. Ainsi paraît-elle *solliciter* l'image suivante qui, par une composition inverse ou simplement différente, lui apporte un élément compensateur. En même temps qu'elle suscite cette image, du fait des exigences de la continuité, elle en justifie la composition, la provoque et l'impose.

L'équilibre plastique, au cinéma, se réalise dans la succession dynamique des plans. Puisque l'idée et le drame se construisent et se développent dans la durée, la forme ne peut épanouir ses significations symboliques et rythmiques qu'en raison de cette continuité même.

Tandis qu'en peinture le cadre *détermine* une forme qu'il enferme et immobilise, le cadre filmique permet de composer l'image mais, de toute évidence, n'en détermine pas les structures. Du fait du double jeu qu'il y a toujours au cinéma entre les choses représentées et la représentation, on peut dire que si l'image est liée phénoménalement au cadre *en tant qu'image*, si elle s'organise *relativement à lui*, elle n'est pas organisée *par* lui. Elle ne lui demeure pas attachée. Elle s'en détache *en tant que réel constamment mobile* pour se fondre aussitôt en une autre image, et ainsi de suite. Ce n'est pas en effet la moindre singularité du fait filmique que, du fait de la reproduction du mouvement, il s'ensuive une sorte de conflit perpétuel entre le réel enregistré qui « tend » à se dégager du cadre qu'on lui impose et le cadre qui, de son côté, « tend » à le fixer dans une forme stable. Il y a là une sorte d'antagonisme entre la spatialisation formelle de l'image et son mouvement; entre un espace, qui cherche son rythme propre, et la durée dans laquelle il s'infléchit — entre ce qui est perçu comme forme et ce qui est entendu et compris comme

[1] En bien des cas, la proportion $2/\pi = 0{,}636$ est aussi importante que la proportion Φ. (Elle est du rapport de la longueur à la largeur d'une demi-spire de sinusoïde.)

chose (ou événement). De ce point de vue, qui est aussi un point de vue géométrique, l'image filmique, en ses lignes toujours mouvantes et fluctuantes est, relativement au cadre, comme un groupe de transformation par rapport à un invariant.

Certes, il y a toute une peinture qui exclut ces formes compositionnelles. Le tableau est alors comme une fenêtre ouverte sur un univers. Un univers équilibré, sans doute, mais qui semble se poursuivre de part et d'autre du cadre qui l'enferme mais ne l'organise point. Quoique lié à celui-ci, tout comme l'image filmique, le réel figuré paraît, dans une certaine mesure, s'y soustraire. Mais si cette école, à laquelle se rattachent la plupart des paysagistes du genre Harpignies, a produit des œuvres estimables, on ne peut dire que ce soit là de la très grande peinture.

Les paysagistes « classiques », que ce soient Ruysdael ou Corot, Millet ou Claude Gelée (pour citer des peintres de toutes tendances) ont « composé » selon des structures qui, pour ne pas se rapporter impérieusement à la section dorée, n'en étaient pas moins rigoureuses. Et les impressionnistes qui recherchaient, eux, l'harmonie des couleurs bien plus que l'équilibre plastique, saisissant l'instant fugitif d'une forme éblouie de lumière, faisant de l'ombre elle-même un murmure adouci et fuyant, les impressionnistes ont également structuré leurs tableaux si, toutefois, chez Renoir et Claude Monet cette structure n'est pas aussi formelle que chez Seurat, par exemple. Car ici, comme partout ailleurs, *la composition rigoureuse ne s'oppose pas à l'inspiration : elle la module.*

Si maintenant nous examinons la peinture d'un point de vue psychophysiologique, on peut dire que tout se réduit à trois principes fondamentaux : les valeurs *tactiles*, le *mouvement* et la *composition dans l'espace.*

« Le premier objet du peintre, dit Berenson, c'est de faire appel à notre imagination tactile, d'exciter en nous le sens du toucher car c'est par ce sens que, tout enfant, nous avons pris connaissance des formes, des reliefs, de la résistance et de la consistance des objets.

» Devant telle œuvre picturale, poursuit-il, notre imagination tactile entre immédiatement en jeu. Par nos paumes, par nos doigts et par nos muscles se confirment les impressions de nos yeux bien plus rapidement que devant les objets réels. Tout ici concourt, travaille, est chargé de la même intention : rendre sensibles les valeurs tactiles, car rendre les valeurs tactiles d'un objet, c'est nous donner l'entière intelligence des formes. »

La peinture, en effet, ne donnant le sentiment de la troisième dimension que par l'organisation des lignes et des volumes selon des perspectives plus ou moins conventionnelles (peinture orientale, primitifs, quattrocento, etc.) les notions de relief, de pesanteur et de mouvement font appel à des sensations éprouvées devant les choses que nous reconnaissons dans l'œuvre peinte.

Mais, ajoute le Dr Jean Lhermitte à qui nous empruntons ces citations, « l'évocation de ces valeurs ne peut se réaliser que grâce aux résidus de sensations cinesthésiques ou de mouvements, ou encore à ce que Bergson a appelé les « mouvements naissants ».

» Contempler une œuvre d'art, s'en assimiler, comme on dit, la substance, c'est en quelque sorte, et d'abord, adapter l'image de notre corps à la présentation que l'artiste nous propose; c'est ensuite évoquer dans notre esprit la synthèse d'éléments moteurs, sensitifs, sensoriels dont est construite l'image de notre moi corporel.

» (...) Ce qui rend si vivant le sentiment que l'on éprouve devant telle œuvre peinte, c'est incontestablement la participation motrice que cette œuvre suscite chez le spectateur.» (*L'image de notre corps)*

Il est évident que toute œuvre d'art déclenche, inconsciemment ou non, des réactions sensorielles diverses et « met en branle les virtualités qui sont à la base même de l'image de notre corps ». Les phénomènes de participation et d'identification dont nous avons fait état sont en partie fondés sur cette évidence à laquelle, il est vrai, la critique d'art fait rarement allusion, enfermant toujours les problèmes dans des questions d'esthétique pure ou dans des considérations qui ignorent résolument les notions fondamentales qui les justifient.

Parler du rythme, en peinture, reviendrait à parler des proportions, le rythme étant, à peu de chose près, l'équivalent temporel de la symétrie. Ce qui revient à dire, comme nous l'avons fait au début de cet ouvrage (§ 6), que musique et architecture sont les deux pôles de l'expression rythmique : périodicité d'une part, proportions de l'autre. « L'architecture est une musique figée », disait déjà Schelling dans une image un peu lourde d'où surgit cette autre, légère comme un oiseau : « Les monuments chantent. » (P. Valéry). Et Wölfflin, de son côté, ajoute, comme pour faire écho aux paroles de Jean Lhermitte : « L'exigence de la symétrie dérive de la disposition de notre corps; c'est du fait que notre corps est lui-même symétrique, ou plus précisément du fait que nos sens et nos hémisphères cérébraux le sont. L'impression architecturale n'a rien à faire avec les yeux, car elle repose essentiellement dans le sentiment corporel. »

Mais il convient de rappeler la différence entre la *symmétria* des anciens (ou harmonie des proportions) et la symétrie proprement dite. Si, comme le veut la loi de Curie, « la dissymétrie est la condition du phénomène », il faut ajouter : « et la symétrie, de sa cessation ». Aussi bien la symétrie dans une œuvre d'art est-elle toujours fondée sur des rapports dynamiques. Faute de quoi l'œuvre serait figée, glacée. L'équilibre parfait n'étant que dans l'immobilité absolue, dans le non-vivant, tout mouvement, toute idée de mouvement naissent d'une relative dissymétrie. L'art consiste à accomplir dans le repos la volonté du mouvement. Epousant les structures internes qui le commandent, le geste, immobilisé au point pur de son chant, semble alors se poursuivre dans le regard qui le saisit.

Le rythme régulier, basé sur la symétrie pure, n'est concevable que s'il se reproduit en un motif uniformément répété, provoquant alors les suggestions psycho-dynamiques indispensables. Encore que ce rythme puisse se développer selon une amplitude croissante ou décroissante, augmentant ainsi l'impression de mouvement. D'autre part, le vide entre les choses est un élément de rythme autant que les choses elles-mêmes et la

relation des « vides » par rapport aux « pleins » est un élément de structuration qui n'est pas négligeable.

Rythmes, proportions, mouvements doivent cependant aboutir à autre chose qu'à une simple figuration plastique convenablement ordonnée. « Orner une surface, disait Sérusier, c'est en souligner les bonnes formes. » Mais ce retour aux structures classiques après les errements de la peinture (narrative, allégorique, anecdotique) laissait dans l'ombre une large part du propos même des peintres de la grande époque : la symbolique des lignes et des formes.

Si l'on examine *la Vierge aux rochers*, par exemple, on voit tout de suite que les personnages, transfigurés, idéalisés, ne sont plus des personnages mais des idées incarnées. Et tout, dans le tableau, est symbole : les regards, les gestes, les attitudes. Il n'est jusqu'au décor lui-même dont le sens caché ne rejaillisse sur le caractère de la représentation avec lequel il s'harmonise. Sans parler, bien entendu, des qualités proprement picturales de l'œuvre, de la grâce exquise des visages, du modelé de leurs traits qui ont, eux aussi, leur importance, il y a la symbolique du rocher; celle de la source qui jaillit dans le roc; celle de la grotte; celle de l'anfractuosité au travers de laquelle la lumière pénètre et lutte avec l'ombre; encore celle des arrière-plans qui reviennent sans cesse dans les toiles du Vinci : les glaciers abrupts, les failles et les lacs sombres. Le jour qui lutte avec l'ombre et triomphe d'elle, la glace qui se fond en eau, sont autant de « résonateurs harmoniques », de figurations, de « moments singuliers » qui éclairent dans notre subconscient le sens du tableau mais qui, perçus, reçus sans être instantanément compris ni dominés par la raison, laissent un trouble, une inquiétude dans l'esprit du contemplateur. Inconsciemment, comme par réflexe, on reporte sur le « représenté » tous les sentiments que procure la représentation. On voit de quelle richesse émotionnelle celui-là s'augmente aussitôt.

Et si le jugement, l'analyse, permettent de retrouver les tracés régulateurs, de découvrir le sens caché des symboles, la raison, qui nous éclaire après coup, ne détruit pas l'extase : elle l'illumine.

On pourrait de la même façon parler de la symbolique de Van Gogh; une symbolique beaucoup plus inconsciente que volontaire mais qui, pour n'être pas intellectuellement posée, n'en est pas moins évidente. Révélatrice de ses angoisses, de ses hallucinations, de ses idées fixes, c'est une psychose traduite en équivalences plastiques. Dans ses dernières œuvres surtout (*le Champ de blé, la Route au cyprès*), la grande houle des traits hachurés, brisés, se glonfle en un déluge épais, gluant, convulsif et la nature tout entière est en proie à une torsade monstrueuse qui étreint les collines, les champs, les bois, transformant toute chose en une flamme dévorante et féroce. Tout est dans l'embrasement, l'éventration, croulant sous un soleil torride qui se décompose en une lumière sanglante sous le signe noir d'un envol de corbeaux écrasés par un ciel de soufre et de fournaise.

Il faudrait encore parler de l'harmonie des couleurs, des modulations tonales, de leurs qualités dynamiques, toutes choses qui nous éloigne-

raient de notre propos. Nous y reviendrons lorsque nous parlerons de la couleur dans le film.

Pour le moment, seuls l'espace et le mouvement nous intéressent. Or les gestes, voici que la peinture, non contente d'en suggérer l'intention, veut les « retenir ». Et non plus transposés, figurés, mais « réels » au sens le plus objectif du mot. Elle les veut « tels quels », cherchant à capter les mouvements intérieurs de l'âme dans la mobilité apparente des plans et des volumes. Alors le geste « signifié » le cède à la gesticulation, à la mise en scène spectaculaire d'un théâtre métaphysique où le vrai et le faux, le profane et le sacré se confondent dans un art déclamatoire et boursouflé. Les artifices d'une scénographie décorative sont les seuls mystères d'une féerie de carton où le mensonge est roi. Les ficelles d'un illusionniste décadent animent un spectacle où la fantasmagorie et les grâces surannées remplacent le mysticisme des primitifs dont les vierges, autrefois hiératiques, sont désormais confuses de volupté charnelle. Un maelström d'on ne sait où venu entraîne les acteurs dans les tournoiements intempestifs d'une spirale gigantesque et les draperies, qui s'enchevêtrent en torsades soulevées par le vent, voudraient les faire monter jusques aux cieux dans une assomption d'Opéra comique. Au gré d'un baroquisme extravagant l'art dégénère en contorsions puis se décompose dans le maniérisme et l'affèterie.

Les arcades, les balustrades, les jardins de toile peinte du pavillon d'Echternach semblent attendre les marivaudages théologiques d'un petit abbé transi et il suffit de voir le plafond de Saint-Ignace de Rome, par exemple, pour se rendre compte de ce que peut donner la perfection artisanale mise au service de la confusion et du désordre conceptuel.

Ce chef-d'œuvre de perspective, où le trompe-l'œil poursuit l'élan des arcs et des colonnes de la bâtisse, anime, au-dessus de l'église et comme sortant d'elle, une manière d'Opéra où des amours extasiés et des anges fessus hissent vers un ciel séraphique une Madone qui n'en peut mais, tandis que des chevaux galopent en tous sens dans un tourbillon de vrilles et de volutes gonflées comme des ectoplasmes.

Passe encore pour le baroque architectural d'un Bernin ou d'un Borromini dont les courbes et les surfaces ont la grâce d'une mélodie savante et capricieuse, passe encore pour quelques architectes dont le style « jésuite » témoigne d'un rythme et d'une harmonie qui ne sont pas sans grandeur, mais les peintres, mais les sculpteurs, mais l'exubérance lusitanienne de Cintra ou de Bathala où des Sirènes ultra-marines et des Dauphins médusés voguent, au-devant de caravelles empanachées, dans un grand déploiement d'algues et de coquilles Saint-Jacques; mais les flamboyantes amours métaphysiques et les pamoisons dorées des candélabres de Saint-Ignace de Loyola, mais les sucreries bavaroises où le rose bonbon le dispute à la pâte de guimauve ne sont plus que de monstrueuses excroissances, quelque admiration que l'on puisse avoir pour le « savoir faire » de leurs auteurs.

Le pire, c'est que le mouvement que l'on voulait saisir dans une sorte de passion débordante s'est enfui. Au lieu d'un instant d'immobilité qui résume tout mouvement, d'une synthèse dynamique d'où il jaillit comme

s'il voulait briser ses entraves, c'est ici un mouvement « fixé », arrêté dans sa course. Pareils à ces instantanés qui laissent le sauteur à la perche entre ciel et terre devant un obstacle qu'il ne franchira jamais, la Madone, les angelots, les chevaux caracolants du Père Pozzo ne savent plus s'ils doivent monter ou descendre, avancer ou reculer, figés qu'ils sont dans l'instant qui les a vus naître, immobilisés à jamais dans une mobilité qui n'avance pas.

Ce pseudo-vérisme est tout à l'opposé du réalisme, celui des Chardin, des Le Nain, des la Tour, qui n'a jamais été que dans leur sujet et non dans la manière de le produire. Ici c'est une vérité d'opéra, des personnages imaginaires déguisés en êtres vivants et dont la spiritualité a fondu dans une méticuleuse incarnation à laquelle il ne manque rien si ce n'est la vie elle-même.

On pensera que je suis systématique, que je déteste le baroque quand cet art jouit d'un regain d'estime depuis qu'Eugenio d'Ors l'a ressuscité. Au contraire, dans le sens où l'entend Eugenio d'Ors, j'ai toutes les raisons d'aimer une forme d'art qui n'est pas moins intéressante que le classicisme. Reste à savoir de quoi l'on parle. Dès qu'on parle de « baroque », on se heurte en effet à des concepts différents, chacun prétendant introduire les siens sous une dénomination identique.

Pour Benedetto Croce, le baroque « c'est le mauvais goût ». C'est un art classique décadent, gonflé et boursouflé. Pour Wölfflin, au contraire, le baroque substitue le *Werden,* le devenir, l'illimité, au *Sein,* à l'être, au statique, au fini; de même pour Eugenio d'Ors, pour qui le baroque est l'expression du mouvement, du dynamisme, de la passion libérée s'opposant à la stabilité du classicisme. Mais, selon l'expression même de Louis Hautecœur, « le sens que M. d'Ors donne au mot baroque est d'une telle extension qu'il cesse d'être précis ». Considéré de ce point de vue le baroque ne serait plus un style mais « un état d'âme permanent, une sorte de flot puissant aux perpétuelles résurgences ».

En fait il s'agit de savoir si le baroque est un *style;* si l'on peut dire « du baroque » comme on dit « du gothique » ou « du renaissance » ou si, tout au contraire, on entend définir par là non plus un style mais un *principe esthétique* comme le voudrait Eugenio d'Ors. Or, s'il s'agit de définir un concept opposé à l'attitude rationnelle du classicisme, pourquoi avoir recours à un terme qui risque de jeter la confusion dans les esprits ?

A cet égard la définition d'Oswald Spengler me semble beaucoup plus juste, qui distingue deux courants majeurs dans toutes les formes de l'art. Savoir, d'une part, *l'art Apollonien* régi par la raison, fondé sur l'ordre, visant à l'équilibre et, d'autre part, *l'art Dionysiaque,* régi par la passion et ne connaissant qu'elle. On voit tout de suite que l'art classique est l'expression par excellence du concept apollonien. Non point que la passion lui soit étrangère mais en cela qu'elle est jugulée, dominée par la raison qui l'utilise comme un élément. L'art classique construit et organise. Il reconsidère la vie et la recompose en l'introduisant dans des normes préétablies, selon une rigueur toute mathématique. La géométrie l'emporte aboutissant à une symbolique formelle. En architecture l'œuvre

apollonienne par excellence est évidemment le Parthénon. La passion s'exprime par le jaillissement des colonnes qui sont autant de traits d'union entre le ciel et la terre, mais l'ordre domine. Tout s'exprime et se signifie à travers un équilibre qui est lui-même « signifiant » en ce qu'il résume et organise les significations partielles.

Au théâtre, l'aboutissement de cet art est dans la règle des trois unités, avec Racine comme expression idéale. En peinture on citerait Vinci, Raphaël, Michel-Ange. En musique J.-S. Bach et, au cinéma, Eisenstein, Dreyer, Fritz Lang.

Il semble donc que le principe de l'art apollonien aboutisse à la concentration, à la cristallisation, c'est-à-dire à des formes statiques qui « ramassent » en un seul moment tous les moments possibles, qui « signifient » dans l'immobilité tous les mouvements possibles. Tout, dans l'art classique, part du « dehors » et conflue vers le « dedans ».

Au contraire, dans l'art dionysiaque, la passion domine. Et, avec elle, le mouvement, l'élan créateur qui suppose la *durée*, nécessaire à son expression dynamique; au sein de laquelle elle trouve sa signification profonde. Mais la raison n'est pas exclue. Elle est seulement *au service* de la passion.

L'art dionysiaque ne « reconstruit » pas la vie : il compose *avec* elle. Il la suit plutôt qu'il ne l'organise, tout en la maintenant dans les frontières qu'elle suppose. Il *conduit* l'élan —lyrique ou mystique— sans prétendre l'enfermer dans des normes préétablies, lesquelles, tout au contraire, s'infléchissent à la mesure du contenu ou de l'idée qu'elles expriment.

En architecture les cathédrales gothiques en sont la manisfestation achevée. Shakespeare en est l'expression théâtrale. En peinture : Rubens Brueghel, Greco, Delacroix. En musique : Wagner, Moussorgsky, Chopin, Debussy. Au cinéma : Stroheim, Murnau, Welles, Bunuel.

Le romantisme est dionysiaque par principe et par définition. Tout, dans l'art dionysiaque, est dans la décentration et dans l'expansion. Tout y est mouvement, jaillissement : un mouvement qui prétend exprimer *d'abord* cette passion jaillissante en ce qu'elle a de *singulier*, de *différent*, pour atteindre et signifier à travers elle toute passion semblable.

L'expression dionysiaque part du « dedans » et s'étend vers le « dehors ». *Mais d'une façon cependant équilibrée : rayonnante — ou spirale.*

C'est en cela qu'on ne saurait concevoir le *style* baroque comme un simple aspect de l'art dionysiaque et encore bien moins les identifier l'un à l'autre — sauf si le baroque est un « état d'esprit », comme le voudrait Eugenio d'Ors, un principe esthétique. Auquel cas baroque et dionysiaque ont le même sens; c'est la même chose. Mais le mot « baroque » est lourd de confusion si on l'utilise dans ce sens car, en fait, le baroque est un style et rien de plus. Un style qui est un déséquilibre — fut-ce sous l'apparence de l'équilibre et de la symétrie qui ne sont jamais, pour lui, que des ornements ou alors des fondements dénaturés.

Dans le *style* baroque, ce n'est plus la raison qui est au service de la passion, c'est la passion qui fait éclater des barrières devenues impuissantes à endiguer le flot qu'elles prétendaient maintenir.

L'art dionysiaque, c'est l'océan avec ses remous et ses tempêtes; mais, si puissant soit-il, le flot est endigué par une forme qui épouse sa mobilité et se nourrit de ses élans. Le baroque, c'est une inondation. C'est la surabondance, l'exubérance. La passion déborde. N'étant plus ni dirigée ni orientée, elle s'exaspère en prenant toutes les formes qui s'offrent à elle, comme un flot qui se moule aux sinuosités de la campagne environnante. D'où les lignes tordues, la disproportion, les volutes « imitées de la nature », la « chicorée », pour aboutir à la pire expression du baroque : le « modern-style », refusant la ligne droite pour se complaire dans les guirlandes et les floralies cul-cul rhododendron, le style rococo, le style « nouille », le style « crapaud » des grilles de métro 1910.

Si donc par baroque nous entendons un style —ou, si l'on préfère, une stylistique— et non un état d'esprit, c'est bien en effet « l'éclatement du classicisme ». Non plus un ordre dominé par la raison ou par la passion mais un désordre, une verrue. Un concept « cassé » d'où la raison défaillante s'est échappée alors que, malgré les apparences, on misait sur elle pour traduire une émotion fondamentale. Le baroque c'est le cancer introduit dans l'art.

Dans ce sens la meilleure définition me paraît être celle donnée par Nietzsche dans *le Voyageur et son ombre* : « Le style baroque naît chaque fois que dépérit un grand art. Lorsque dans l'art de l'expression classique les exigences sont devenues trop grandes, il se présente comme un phénomène naturel, à quoi l'on assistera peut-être avec mélancolie, parce qu'il précède la nuit, mais en même temps avec admiration, à cause des arts de compensation qui lui sont particuliers. »

L'art dionysiaque étant avant toute chose l'expression du mouvement, du « devenir », on pourrait croire que le cinéma en présente la forme achevée. C'est inexact en ce sens que, si l'art dionysiaque vise à l'expression du mouvement, il l'exprime généralement à travers des formes statiques et ne le *signifie* que parce que, justement, il ne le possède pas. Le cinéma, tout au contraire, ne le signifie pas; il le *représente*. S'il signifie —nous l'avons déjà dit— c'est *avec* le mouvement, *au moyen* du mouvement. Les concepts d'art apollonien ou d'art dionysiaque ne valent donc, au cinéma comme ailleurs, que relativement à un certain contenu et à la manière de le produire. C'est une question de structure.

En ce qui concerne les structures internes on peut dire, d'une façon très générale, que la forme classique aboutit à un drame centré, replié sur lui-même, à la notion de *théâtralité*, au concept de la tragédie, c'est-à-dire à la réduction du temps et, parfois même, de l'espace (*le Cuirassé Potemkine, la Passion de Jeanne d'Arc, l'Ange bleu, le Long Voyage, le Dernier des hommes, Rashomon,* etc).

Au contraire l'art dionysiaque suppose un récit déployé en éventail introduisant la notion de *temps*. Un récit qui s'organise autour des

événements, qui les suit au lieu de les organiser (*la Foule, les Rapaces, Citizen Kane, Senso, les Contes de la lune vague*, etc.).

Néanmoins, si l'on ne considère que l'esprit, il est évident que l'art cinématographique, fondé sur le mouvement et la durée, est dionysiaque par essence quelles que soient les références auxquelles puissent prétendre les structures compositionnelles des films.

En ce qui concerne les valeurs propres de l'image, objet de notre étude, il est certain que l'image filmique ne gagne à se soumettre aux exigences classiques que dans la mesure où les significations majeures sont ramenées à une symbolique des lignes et des formes, à une organisation de l'espace, à une plastique *de* l'image plutôt qu'à l'organisation *des* images dans un rythme temporel. Il en est ainsi de presque tous les films se rattachant à l'école expressionniste ou à ses principes, parmi lesquels, notamment, *les Nibelungen, Faust, Alexandre Nevsky, Ivan le Terrible*.

Poursuivant toutefois nos remarques sur la peinture, à seule fin de références relatives aux valeurs plastiques des films, on peut dire, d'une façon générale, qu'à la suite de l'explosion baroque du XVIe siècle la peinture n'a cessé de dégénérer esthétiquement malgré quelques retours périodiques et des tentatives de renouvellement opérées dans les sens les plus divers.

Au XVIIe siècle, trois peintres dominent l'art français : Nicolas Poussin, Louis le Nain, et Georges de la Tour.

Si l'on en croit les critiques d'art et les idées reçues, Poussin serait le plus grand, le plus parfait représentant de l'Ecole Française. Ce n'est guère mon avis. Tout en reconnaissant la suprême maîtrise de l'artiste, je ne parviens ni à l'aimer, ni à être ému par ses magnifiques mais froides compositions.

Dans *les Bergers d'Arcadie*, dans *Moïse sauvé des eaux* —ses chefs-d'œuvre pourtant— la pureté du dessin, la plastique des formes, s'organisent selon une composition dont la rigueur est toute classique mais où la vie, sans cesse, est sacrifiée à l'idée. Dans un style noble, vigoureux mais figé, hiératique, les expressions le cèdent aux attitudes, la couleur à la ligne. C'est pour moi la perfection dans l'artificiel et cet « irréalisme » fabriqué de toutes pièces juxtapose souvent sans les fondre jamais des scènes ou des paysages baroques (les arrière-plans ou les sujets secondaires) et des compositions rigides d'un classicisme profondément ennuyeux, si magnifique soit-il. Sur un registre mineur j'en dirais autant de Claude Gelée, dit le Lorrain.

Louis le Nain a, pour moi, une autre richesse, une autre résonance. Ses œuvres, vibrantes de sensibilité humaine et dont le réalisme descriptif, soumis à l'harmonie compositionnelle des formes et des couleurs, enveloppe les êtres d'une lumière discrètement modulée, atteignent à une beauté formelle, ordonnée, stylisée, qui transfigure la simple réalité vivante du sujet comme si l'on n'en retenait que le sens, l'émotion et la profonde spiritualité.

Mais le plus grand est certainement Georges de la Tour. Cet étrange Lorrain récemment redécouvert et dont les œuvres étaient attribuées

tantôt à Vermeer, tantôt à Zurbaran, me paraît être non seulement le plus grand des Français — du moins antérieurs au XIXe siècle — mais encore l'un des plus grands de tous les temps. C'est un peu notre Vinci. Et le plus extraordinaire c'est que, chevauchant les siècles, il est à la fois le plus classique, le plus médiéval et le plus moderne des peintres de son temps.

Médiéval, il l'est par la pureté des lignes, souples et sinueuses, par la sobriété des couleurs; par sa sincérité émouvante qui est celle-là même de l'art gothique, par sa nudité, son dépouillement, qui feraient de lui l'émule d'un Jean Fouquet.

Classique, il l'est par la rigueur, l'équilibre de la composition, par une structure quasi mathématique et surtout par une sorte de frémissement des êtres et des visages dont l'expression vivante est dans une apparente inexpression et le mouvement intérieur dans l'immobilité même. Par la richesse encore des harmonies qui intègrent les formes essentielles en larges plans heurtés dans un clair obscur sculptural d'où émane une spiritualité toute rationnelle. C'est Vermeer et Zurbaran avec les harmonies colorées d'un Caravage.

Moderne enfin, il l'est par la stylisation, par la simplification des formes et des volumes qui préludent au cubisme futur. Ce peintre du XVIIe siècle pourrait être le contemporain de Cézanne.

Au siècle suivant, c'est, dans un tout autre style, une tout autre manière, cet autre géant, Watteau, qui a l'exceptionnelle singularité d'unir et de fondre dans une forme éblouissante les aspects les plus significatifs de l'art dionysiaque et de l'art classique. Dionysiaque (et non baroque), il l'est par l'inspiration, la fougue, le mouvement, le sens de la notation fugitive, l'exubérance des couleurs, qui font de lui un authentique précurseur des impressionnistes, tout en étant classique par la composition, qui manque parfois d'unité en ce qu'elle est soumise au mouvement, à l'effusion, mais qui se maintient constamment dans un ordre pur.

Dans une note intimiste, suave et discrète, Chardin reprend, en lui donnant un ton tout à fait personnel, le réalisme esthétique de Le Nain mais, avec Greuze, les scènes de la vie familiale tombent dans l'anecdotique lorsque encore le prêche littéraire est épargné ! Ailleurs les « Fêtes galantes » dégénèrent en galanteries avec Lancret, en gracieuses et frivoles polissonneries avec Fragonard et Boucher.

La réaction néo-classique ne devait susciter que le pédantisme spartiate de David, les grandes machines amidonnées de Monsieur Ingres et l'allégorie de Prud'hon où deux femmes en chemises de nuit, planant dans les nuages, l'une armée d'un glaive Romain et l'autre d'une balance Républicaine, poursuivent un Caïn vêtu de peaux de bêtes. Fut-elle admirablement exécutée cette mise en image d'une symbolique affreusement littéraire est d'un ridicule qui passe l'entendement.

Certes, ces peintres furent de parfaits techniciens, mais il semble que l'indigence esthétique et la pauvreté conceptuelle aient été la rançon de leur habileté.

Le souci du détail et le réalisme le plus inutilement descriptif s'appliquent chez eux à l'irréalité même. On compterait les poils du Jupiter

Olympien de M. Ingres et l'on devine le glaive de la Vengeance tout frais sorti de chez le rémouleur; mais le vent qui gonfle le linge allégorique de ces dames ne fait pas osciller d'un gramme les plateaux de la balance. Evidemment il y a du symbole dans l'air...

Il fallut attendre le Romantisme pour qu'avec Géricault et Delacroix surgisse enfin un souffle nouveau, vigoureux et fort.

Chez eux, le mouvement impétueux, apparemment désordonné, la fougue, la violence même, s'ordonnent selon des structures classiques qui laissent pourtant libre cours à l'imagination exaltante de l'un, aux symphonies pathétiques de l'autre dont la sensibilité mélancolique, réchauffée au soleil marocain, suscite des visions débordantes de vie et de couleur, des compositions dont l'harmonie somptueuse et l'ampleur magistrale font de lui le plus grand peintre de son époque.

Issu du Romantisme, lui aussi, Corot reste le seul paysagiste français dont on puisse dire qu'il fut classique, au sens le plus profond, le plus total du mot, les soi-disant classiques du grand siècle n'ayant jamais été que des baroques ou des maniéristes distingués confinés dans l'artifice des bergeries et des mythologies champêtres. Une savante géométrie structure ses œuvres dont les volumes nets, simplifiés, reçoivent des colorations transparentes et délicates composant, symphonies d'aubes et de crépuscules, une véritable musique de la lumière.

Hélas... le mouvement, la fougue de Géricault aboutissent aux scènes de bataille d'Horace Vernet, Cécil de Mille de la peinture; la somptuosité de Delacroix n'a pour écho que le savoir faire de Meissonier et la sincérité de Corot n'éveille que les joliesses savantes de Daubigny —sans parler des artifices de Théodore Rousseau, de Troyon ou de Rosa Bonheur !...

Mais, tandis que l'exaltation romantique s'étiole dans les compositions alambiquées de Gustave Moreau, voici venir Daumier, voici Courbet. Le réalisme alors succède au romantisme. La vie simple, de tous les jours, ignorée de la plupart des peintres qui ne se croyaient grands et classiques que pour piquer leurs sujets dans une Olympe de circonstance ou pour dresser Athènes contre Sparte, devint la source de leur inspiration. Considérée « objectivement » par Courbet, dépourvue des recherches esthétiques de Le Nain ou de Chardin qui infléchissaient leur sujet dans une structure préétablie, la réalité, libérée des entraves desséchantes du classicisme, sembla un instant devoir être captée par le regard du peintre qui, pour ne pas suivre les règles d'or, n'en composait pas moins avec elle. D'une déformation à peine caricaturale Daumier sut tirer une signification cruelle, mordante, ironique, profondément humaine, autrement sensible que tous les « Enlèvements d'Europe ». Joignant à l'art visionnaire de Goya la netteté du dessin et la force tragique d'un Michel-Ange, il ne s'est point contenté d'être un témoin de son temps : ce fut un critique acerbe, socialement engagé.

Injustement déconsidéré aujourd'hui, Millet fut, lui aussi, un créateur original. Pour n'être pas architecturé comme celui de Le Nain ni « désintéressé » comme celui de Courbet, son réalisme a l'avantage — et le malheur — d'être toujours symbolique. Ce ne sont point des glaneuses,

une bergère qu'il nous montre mais, se détachant sur de grands espaces nus, *les* glaneuses, *la* bergère, etc. Les lointains, qui mettent de l'air et de la lumière à l'entour, les idéalisent en les isolant. Il n'en reste pas moins que ses œuvres les meilleures sont chargées d'une authentique émotion et d'une indéniable poésie. Sa popularité seule fut cause de son décri.

Quoique leur chromatisme compliqué rende la chose difficile, on peut craindre que pareille aventure arrive quelque jour à Renoir ou à Van Gogh, lorsque *le Déjeuner des canotiers* ou *la Halte des Bohémiens* seront dans toutes les chambres de bonne comme hier *l'Angélus* ou *le Radeau de la Méduse*...

Quoi qu'il en soit, le réalisme, à son tour, tomba dans le vérisme, la narration, pour en arriver au pire style anecdotique. N'ayant souci que de « faire vrai », de reproduire scrupuleusement tout et n'importe quoi, la peinture échoua dans les œuvres méticuleuses et navrantes de Bouguereau. Gervex, Cormon, Carolus Duran, Dagnan-Bouveret, Luc-Olivier Merson, Jean-Paul Laurens, représentants officiels d'un siècle finissant et d'une peinture agonisante sont les parangons de ce néant pictural. Pour être impeccable leur technique du cirage et des glacis n'est qu'un trompe-l'œil dans toute l'acception du mot.

Par ailleurs la dignité compassée de M. Ingres eut pour résurgence contemporaine la noblesse anémique de Puvis de Chavannes...

Certes, il y avait ceux pour qui la peinture était encore un moyen d'expression, un Carrière, un Fantin Latour, un Odilon Redon surtout, dont la peinture onirique fut comme un prélude au surréalisme. On les tolérait. Pourtant *l'Olympia* fit scandale. Estimant que le tableau devait être une création originale n'ayant avec le monde représenté qu'un rapport très relatif, Manet provoqua ses contemporains pour qui la peinture n'était encore qu'une manière de collectionner les portraits de famille ou l'accomplissement d'un joli chromo fidèle aux moindres apparences.

Vinrent alors Cézanne et les Impressionnistes. Préparé par des précurseurs comme Boudin, Jongkind et Monticelli qui furent des coloristes brillants et raffinés, par Bazille tué en 1870, leur mouvement fit sensation. Dès 1874 il sépara la peinture et les critiques entre les tenants d'un art officiel académique et desséché et les « modernes », tenus pour révolutionnaires.

Refusant toute allusion à la littérature, à des sujets susceptibles de transporter le spectateur dans un système d'émotion autre que celui de la peinture proprement dite, considérant la nature comme un simple répertoire de couleurs ou de formes, l'impressionnisme marqua, non sans violence, le retour à un art qui ne justifiait la chose représentée que par l'intérêt de la représentation. Ce fut la première manifestation de la peinture « pure ».

Toutefois, en raison de l'intérêt un peu excessif marqué pour les aspects changeants de la nature au détriment parfois de la forme, l'impressionnisme — celui en tout cas de Monet, de Renoir et, par ailleurs, de Van Gogh — orienté de plus en plus vers les notations fugitives, les sensations colorées, les accords prestigieux des tons divisés et rompus,

suscita quelques dissidences. Cézanne, tout d'abord, qui fit la liaison formelle entre le classicisme et l'art moderne en conciliant la lumière, la couleur et l'objet dans la quête incessante d'un réel « construit » réduit à l'essentiel. Puis Degas, dont la palette, pour stridente qu'elle soit, demeure constamment soumise aux conditions du dessin. Gauguin enfin, dont les tons purs, les aplats, les formes linéaires et sans modelé rejoignent l'art du vitrail dans une sorte de symbolisme hiératique et décoratif.

Dégagée désormais des règles formelles tenues pour stérilisantes, des fioritures du baroque et du souci d'imiter la nature, la peinture, exaspérée vers un art de plus en plus subjectif, se détourna de l'impressionnisme. Devenant une « fin en soi » elle suscita les théories les plus diverses et, cherchant une doctrine, s'endoctrina dans des règles érigées en principe absolu. Elle proliféra en chapelles, en écoles dressées les unes contre les autres, enfermées dans leur fanatisme, prononçant des exclusives sans merci, ne créant des lois que pour les renier aussitôt. La grande aventure de l'art moderne commençait. Poésie, musique, peinture, littérature, architecture, théâtre même, se confondent alors dans le bouleversement des lois fondamentales qui craquent de toutes parts. Le jaillissement du génie individuel retrouvait, dans le désordre et l'anarchie, l'élan profond de la Renaissance mais, de cette anarchie, rançon de tous les reniements successifs,il fallait bien qu'un ordre nouveau renaisse.

Cet ordre, il semble tout d'abord que ce soit la proclamation de Maurice Denis qui lui ouvre la voie : « Un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. » Mais, après Seurat, dont le néo-impressionnisme n'aboutit, en fin de compte, qu'à un formalisme assez décevant, à des bonshommes raidis et comme découpés dans du carton, deux tendances opposées affirment leurs vues contradictoires : la suprématie de la couleur et la suprématie de la forme.

Avec Maurice Denis et Sérusier, Vuillard, Bonnard, Roussel et Desvallières constituent le groupe des Nabis[1]. Suivant Gauguin dans la recherche des tons purs, dans la simplification extrême des couleurs et du dessin, ils aboutissent, avec leurs aplats, à un art exclusivement décoratif qui ne se justifie que dans la fresque, souvent religieuse, et dans l'affiche dont Toulouse-Lautrec —étranger à leur groupe —fut le maître incontesté. Par la sécheresse nerveuse de son trait, celui-ci cerne le mouvement, devine une attitude, suggère une intention et parvient à une synthèse étonnamment vivante. Daumier, Degas, Gauguin se retrouvent en lui d'une façon aussi bouleversante que contradictoire.

Au néo-classicisme auquel aboutissait Maurice Denis, s'oppose aussitôt le « fauvisme ». Les couleurs, ivres de leur force brutale, déchargées à pleins tubes ou plaquées au couteau, visent à coucher sur la toile des sensations pures saisies globalement sans souci de composition préméditée. Les nabis s'inspiraient de Gauguin; les fauves hurlent sous le signe de Van Gogh. Théoricien du groupe, Matisse déclare : « Il faut que les couleurs que j'emploie soient équilibrées de telle façon qu'elles ne se détruisent pas les unes les autres; la relation entre les tons s'établira de telle sorte qu'elle les soutiendra au lieu de les abattre. » Avec lui Vlaminck et Rouault furent les plus violents, bien que leur art ait sensiblement évolué : vers l'expressionnisme avec Rouault, vers une sorte d'impressionnisme architectonique avec Vlaminck et vers le dépouillement linéaire avec Matisse. Dufy fut plus curieux et plus original que réellement grand; Utrillo également. Quant à Derain, Othon Friesz et Marquet, ils n'appartinrent au groupe que durant une période assez courte. Par ses tons glauques mais vibrants et nuancés, transparents, vaporeux, celui-ci, qui fut sans doute le plus subtil et le plus raffiné, fit la liaison entre l'impressionnisme et le fauvisme. Derain, de son côté, fut plus « cubiste » que réellement « fauve ».

[1] D'un mot hébreu qui signifie « prophète ».

Réagissant contre les excès des coloristes, le cubisme fut avant tout un rappel des conditions raisonnables de la peinture; un retour à l'objet, à la construction, à la géométrie des lignes, des formes et des volumes. Comme dans l'impressionnisme, on y retrouve l'influence grandissante de Cézanne. Malgré leurs chefs-d'œuvre, ces deux grands mouvements antagonistes issus d'une même origine ont voulu ignorer dans leur systématique excessive que la forme n'est rien sans la couleur ni la couleur sans la forme. Cette systématique fut cause de leur échec mais, en ramenant l'attention vers ces pôles essentiels de la peinture, leurs excès mêmes furent salutaires.

Né en 1908 à la suite de quelques tableaux — notamment d'André Derain — exposés à la galerie Kahnweiler et qualifiés de « cubistes » par Matisse, le mouvement eut pour maîtres Picasso et Georges Braque, pour théoriciens Jean Metzinger et Albert Gleizes. Avec ses structures architectoniques il s'orienta vers un art de l'espace opposé à celui des impressions fugitives de Renoir et de Monet. Guillaume Apollinaire, dont l'influence fut décisive, en fut l'instigateur et le chantre. Robert Delaunay, Marie Laurencin, Le Fauconnier, bientôt suivis par Fernand Léger, Marcel Duchamp, Jacques Villon, Marcoussis et Juan Gris, en furent les premiers officiants.

Atteignant au lyrisme par des moyens strictement picturaux, la peinture poussait jusqu'en ses extrêmes conséquences la définition du tableau comme « n'ayant de devoirs qu'envers lui-même ».

L'année 1912 vit le triomphe d'un art dépouillé, austère, affranchi de la lumière et des sensations colorées, mais froid comme une épure, abstrait, inhumain. Dans cet art de raison, la passion n'est plus que celle de l'intellect, mais elle devait atteindre parfois à une grandeur cosmique dans la simplicité même de l'objet (Braque, Picasso, Metzinger).

Toutefois le cubisme quasi impersonnel éclate après 1912. Il s'humanise, s'individualise, se libère en des lyrismes différents avec Dunoyer de Segonzac, Waroquier, André Lhote; avec Roger de La Fresnaye surtout qui, s'il n'était mort prématurément, serait devenu le plus grand peintre de notre époque. Il sut en effet unir en une synthèse magistrale le

cubisme et le classicisme. Ses compositions spatiales ne formulent que l'essentiel dans un rythme coloré qui tranche avec le chromatisme généralement neutre du cubisme orthodoxe. L'art de La Fresnaye est un classicisme retrouvé, épuré à la lumière de l'art nouveau.

Il y eut enfin Juan Gris. Avec lui ce fut tout d'abord le retour à la surface, le jeu des couleurs vives équilibrées dans une structure géométrique; un art qui donnera naissance à une sorte de dynamisme des couleurs et, plus tard, au « purisme » d'Ozenfant et Jeanneret. Mais, en poursuivant un effort d'intellectualisation toujours plus complexe, Gris devait, au cours de recherches passionnantes, conduire la peinture dans une voie malheureusement sans issue.

Considérant les choses « en soi » (et retrouvant par là, d'une façon réfléchie, les voies de la peinture primitive) il tend à les « signifier », à en représenter l'« idée » plutôt qu'à en figurer les contours. C'est ainsi que le goulot de la bouteille se présente comme un rond, tel que « vu par en dessus » tandis que la bouteille est en élévation. En accumulant de la sorte des aspects multiples, il ramène sous un même point de vue et dans l'instantanéité du tableau ce qui ne saurait être perçu — ni compris — que selon des points de vue *successifs*, c'est-à-dire selon une mobilité qui suppose un certain *temps*. Pour avoir voulu supprimer en quelque sorte le dialogue de l'Espace et du Temps, pour vouloir signifier le mouvement avec l'absence de mouvement, le temps avec l'absence de durée et la complexité spatiale par un axe unique synthétisant tous les autres, il supprime du même coup l'impression de mouvement, la notion d'espace et la notion de temps, n'arrivant jamais à produire autre chose qu'un brillant effet décoratif sur une surface plane (*le Fumeur*). Le problème en effet est insoluble. Vouloir le résoudre c'est prétendre à la quadrature du cercle. Qu'on le veuille ou non, la peinture ne peut traduire l'espace qu'en représentant un aspect choisi du monde et des choses et ne peut figurer le mouvement que dans l'immobilité d'un acte qui le résume et le suggère. Etant statique elle ne peut en aucun cas signifier la durée, si ce n'est celle-là même de l'instant qu'elle éternise.

Parallèlement au cubisme, art spécifiquement français malgré le caractère international de sa production, l'expressionnisme se développait à Vienne, Munich, Dresde et Leipzig.

Issu des mêmes raisons constructivistes, il laisse cependant toute latitude à l'émotion, à la passion et ne vise qu'à traduire une sorte de « vision intérieure », dans une cristallisation expressive des formes. Moins géométrique que le cubisme, moins intellectuel aussi, il s'en rapproche cependant avec Lyonel Feininger, Arnold Topp, Auguste Macke, Oscar Schlemmer; encore avec La Patellière et Marcel Gromaire qui représentent les tendances françaises, tandis qu'un certain expressionnisme anime les déformations linéaires de Modigliani ou celles violemment colorées de G. Walch.

Mais l'expressionnisme —tout comme le surréalisme— fut un mouvement qui trouva ses applications dans la littérature, le théâtre et le cinéma, bien davantage qu'en peinture. Un mouvement spécifiquement germanique qui se rattache aux théories du *Sturm und Drang* aussi bien

qu'à l'idéologie de la *Weltanschauung*. Ses principaux théoriciens furent Wilhelm Worringer (1907), Georg Marzynski et Kasimir Edschmid.

D'une façon générale il s'agit « d'approfondir l'essence des choses, de discerner ce qu'il y a au-delà de leur forme accidentelle, d'atteindre à la signification éternelle des faits et des objets » (K. Edschmid). Il convient de faire la liaison entre l'« individuel » toujours impulsif et mobile et l'« absolu », cosmique, universel et statique. Par là l'expressionnisme rejoint les valeurs intemporelles du classicisme et du cubisme. Mais, malgré cet aspect « construit » dont Feininger et Franz Marc furent les seuls authentiques représentants, il devait libérer un « subjectivisme paroxystique » toujours en quête d'une signification symbolique, voire métaphysique, ou chercher dans la déformation du monde et des choses l'expression d'un psychisme halluciné. C'est alors un univers ténébreux, un monde de cauchemars que traduisent les visions démoniaques d'Alfred Kubin, les contorsions de César Klein ou, avec Emil Nolde, Kokoschka et quelques autres, un onirisme tout proche du surréalisme. Dégagé en effet de sa mystique, l'expressionnisme se réduit à une déformation systématique, à un art du grotesque que, sous des tendances diverses, représentent assez bien Bela Kadar, en Hongrie, et, chez nous, Goerg, Soutine, Rouault et le Picasso dernière manière[1].

Par ses recherches expressives, par sa volonté de signifier un univers dont elle ne pouvait cependant donner qu'une traduction tout extérieure, cette peinture trouva son aboutissement logique dans la décoration théâtrale, le décor expressionniste apportant alors les significations symboliques nécessaires. Enfin, par extension, au cinéma où le décor devint l'un des éléments essentiels du drame. Herman Warm, Walter Röhrig, Robert Herlth, Hans Pœlzig, Otto Hunte, Paul Leni, furent des architectes décorateurs bien davantage que des peintres.

L'abstraction cependant trouva son expression poétique dans les œuvres impulsives des « néo-primitifs ». En raison de la naïveté et de la gaucherie d'une exécution souvent maladroite, leur réalisme voulu ne pouvait atteindre qu'à une figuration simpliste, semblable à celle d'un enfant qui peint ce qu'il sait et non ce qu'il voit. Sentimentale en ce sens qu'elle ne traduit que des impressions, cette peinture engendre un climat poétique intense. Les œuvres du « douanier » Rousseau en sont la plus éclatante manifestation. A la fois naïves et savantes jusque dans leur gaucherie même, elles atteignent au chef-d'œuvre en créant un univers étrange, insolite, qui joint le rêve à la réalité (*la Bohémienne endormie, la Noce*, etc).

Mais on peut se demander si cet art est bien encore de la peinture, au sens exact du mot. Cette magie, en effet, n'est plus le résultat d'une *intention*; ce n'est plus une représentation organisée selon des règles choisies. L'émotion n'est plus fonction de la forme — d'une forme organisatrice et créatrice. Elle est *malgré* cette forme ou en raison d'une gaucherie qui n'a pas été voulue. Elle est accidentelle. Toutes choses qui

1 Voir note annexe.
2 « Sur l'expressionnisme », à la fin du volume.

ne retirent rien à la richesse poétique de l'œuvre, à sa valeur « en soi » mais qui ne permettent point de fonder une esthétique. C'est la richesse du hasard, non celle d'une démarche consciente et réfléchie.

Le tableau n'est plus la conséquence d'un propos qui entend signifier et émouvoir par la traduction plastique du monde et des choses mais le *véhicule* d'une sensibilité qui transmet sa vision au moyen de formes et de couleurs. C'est de la poésie bien plus que de la peinture.

Il en est de même des œuvres « *surréalistes* » dont la richesse est celle de la plus pure poésie. La symbolique tourmentée d'un Max Ernst, d'un Salvador Dali, d'un Yves Tanguy relève, techniquement, des pompiers du XIXe siècle. C'est l'art du trompe-l'œil poussé à la hauteur d'une institution (particulièrement chez Dali, Paul Delvaux et Léonore Fini, Mantegna, Vermeer ou Léonard de Vinci du chromo). A cette immense différence près que l'objet du peintre n'est plus d'imiter la nature. L'auteur entend traduire son inquiétude en donnant à son œuvre un caractère de « révélation ». Le tableau, qui devient alors une « objectivation du subjectif », a moins souci de créer que de transmettre. Il reflète l'esprit de son créateur, sa sensibilité et tourne le dos à la peinture « pure ». L'art se limite à coucher sur la toile des visions étranges, des délires oniriques, des mondes fabuleux. Ce ne sont plus les choses (scrupuleusement reproduites) qui sont intéressantes mais leur agencement; ce sont les objets nouveaux constitués par le bizarre assemblage d'éléments hétéroclites, mais présentés tels qu'ils sont imaginés sans qu'ils soient fonction d'un ordre relatif aux valeurs de composition.

Seul Giorgio de Chirico, qui demeure peintre avant tout, a su créer un univers étrange en faisant de la peinture l'aboutissement de sa vision et de sa vision l'aboutissement de la peinture. Peut-être est il le seul contemporain à avoir su unir dans un art singulier le réel et l'irréel, la raison et la passion, en créant une magie dont l'illimité est fonction des limites mêmes qu'une raison organisatrice et constructrice s'est à elle-même assignées.

On retrouve cependant les intentions de la peinture « pure » dans l'art abstrait. Celui-ci, justement, parvient à faire la jonction entre les conditions du tableau considéré comme une fin en soi et celles d'un art qui se veut profondément subjectif, détaché des obligations et des rapports cohérents avec le monde extérieur. Mais, en même temps qu'elle débouche sur l'illimité, la peinture abstraite ouvre la porte à toutes les facilités...

En fait cet art neuf, situé « au-delà » du cubisme et du fauvisme, n'a plus avec la peinture que de stricts rapports de fabrication. Au moyen d'un ensemble de formes et de couleurs étendues sur une surface plane, « en un certain ordre (ou un certain désordre) assemblées », il s'agit de créer un « objet » né d'impulsions purement subjectives et de traduire — ou de déterminer — des émotions. Cela étant acquis, la peinture, à force de se vouloir chimiquement pure, en arrive à n'être plus de la peinture...

En effet, l'idée du Beau se rapporte à une notion « arbitraire ». Mais, pour arbitraire qu'elle soit, cette notion n'en est pas moins admise

et partagée par toute une collectivité. Elle est le signe d'une civilisation. Née d'un subjectivisme choisi, elle s'« objective » dans la société. De la sorte elle requiert certaines lois, certains principes qui servent de référence; une référence érigée bien moins en absolu qu'en critère relatif à une esthétique déterminée, mais sans laquelle aucun jugement de valeur ne saurait être possible.

Entre le représenté et la représentation la peinture figurative offre du moins une marge d'appréciation, variable selon les intentions qu'elle se donne, mais certaine. Comment juger une peinture abstraite qui ne se réfère plus à rien d'autre qu'à elle-même ? Les notions de beauté ou de laideur n'ont plus cours. Tout jugement de valeur devient impossible, du moins dans une acception « objective ». Cet art ne requiert plus que l'adhésion ou le refus du spectateur sans autre référence qu'un jugement personnel relatif à l'impression ressentie. On aime ou l'on n'aime pas, on éprouve un sentiment, une émotion, ou rien; cela plaît ou déplaît sans que l'on puisse avoir recours à un Canon quelconque extérieur à soi-même. Pour celui-ci, le critère sera le sentiment d'équilibre, l'harmonie des formes et des couleurs, l'impression de stabilité ou de mouvement donnés par telle œuvre de Kandinsky. Mais un autre préférera peut-être le déséquilibre relatif de Paul Klee, le surréalisme de Mirô, la géométrie industrielle de Mondrian, le rationnalisme de Herbin ou le graphisme libéral de Manessier. A moins que ce ne soit le « tachisme » de tant d'autres...Rien ne permettrait d'affirmer que l'un est supérieur à l'autre, ou plus parfait — ou par rapport à quoi ? Seule compte, seule est en cause l'inclination de chacun.

Par là le « pouvoir » de la peinture abstraite est illimité. La peinture figurative est bornée par ses intentions, par l'émotion *définie* qu'elle procure. Ne se référant à rien, une œuvre abstraite au contraire peut tout dire, précisément parce qu'elle ne veut rien dire. Selon mes dispositions, mon état d'esprit, selon les heures et la couleur du temps, une même toile peut me suggérer des impressions, des sentiments variables. Elle ne dit jamais en tout cas que ce que je veux bien qu'elle me dise. Mais cette « universalité » n'est au fond que le témoignage de sa pauvreté. Ce n'est plus un art qui crée une émotion *déterminée* grâce à une organisation picturale quelconque : c'est un « complexe de sensations ».

Par son graphisme, par ses verticales, ses diagonales, ses angles et ses courbes, par ses taches de couleur agréables ou désagréables, le tableau abstrait constitue un ensemble de stimulis qui, agissant par centration, décentration ou relations perceptives diverses, suscitent des répons différenciés. Mais, comme le reconnaissaient Ozenfant et Jeanneret qui voulaient faire du tableau une sorte de « machine à émouvoir », un tableau « qui serait seulement une symphonie de couleurs et de formes, qui n'userait que des réactions primaires des formes et des couleurs, ne serait guère autre chose qu'un ensemble ornemental, et il est d'expérience que si l'ornement nous donne des satisfactions réelles, il manque à celles-ci quelque chose que nous attendons de l'art : une émotion intellectuelle et affective à laquelle est impropre l'art purement physiologique; c'est

pourquoi le Purisme part d'éléments choisis parmi les objets existants et dont il extrait les formes spécifiques[1] ».

Si le tableau abstrait devient de la sorte une espèce de « machine à émouvoir », les excitants qu'il constitue ne sauraient avoir une action spécifique déterminée, celle-ci étant alors indéterminable. Or peut-on parler d'art lorsque l'émotion *provoquée* ne peut être ni conduite, ni dominée, ni orientée par l'artiste, lorsqu'elle n'est plus conséquente d'une *intention* axant le spectateur vers un but *déterminé ?* Il y a mécanisme émotionnel mais rien de plus. Le tableau n'est plus *créateur* mais tout simplement *catalyseur* d'émotions. C'est une sorte de matrice qui cristallise formellement — et renvoie — ce que le spectateur a bien voulu lui donner. L'art abstrait est donc un art « négatif », inépuisable comme la pensée, libre comme le vent mais qui, jusque dans la perfection qu'il peut atteindre, ne produit jamais que des courants d'air. Si cela peut faire plaisir, je les appellerai volontiers « courants émotionnels » mais cela ne change pas grand-chose. D'autre part, l'originalité n'étant plus désormais que subjective, chacun peut créer sur une toile son petit univers particulier. Il suffit de se confier au hasard et de jouer à cache-cache avec lui en libérant ses impulsions. Avec un peu d'imagination le tour de force est accompli. Aussi bien, le personnel confinant à l'impersonnel, combien de médiocrités pour quelques œuvres difficilement contestables ! Ce n'est pas la prolifération des peintres et des toiles qui pourra ici démontrer le contraire !...

Considéré objectivement l'art abstrait n'est plus qu'un art décoratif plus ou moins agréable à l'œil. Mais, en bien ou en mal, et quel que puisse être son avenir, il marque — et affirme — la faillite de la peinture en tant qu'art majeur. N'ayant plus rien à dire, plus aucune mission ni aucun devoir à remplir, ne trouvant désormais sa finalité que dans son absence même, elle s'évanouit dans sa propre négation — ou, si l'on veut, dans sa propre perfection... Son apogée fut marquée par les siècles d'or. Aboutissement d'une culture dont elle fut la signification et l'expression, alors elle était reine. Aujourd'hui elle ne saurait plus rien dire qu'elle n'ait dit autrefois et son immuabilité, son intemporalité, la rendent inapte à traduire les préoccupations de notre époque. Ce n'est plus un art de notre temps.

Le mouvement, les remous collectifs, les bouleversements sociaux, le sens de la durée, l'instabilité, l'ubiquité spatiale, toutes choses caractéristiques du siècle, ne peuvent être valablement traduits que par un art dynamique susceptible de les dominer tout comme la peinture a pu dominer la relative stabilité et la mystique des temps passés. Qu'on le veuille ou non, le cinéma est le seul art qui soit aux dimensions du XXe siècle.

[1] In *l'Esprit nouveau*, 1924 (« Idées personnelles »).
Poursuivant les recherches premières de Juan Gris dans une formulation quasi mathématique, le purisme était une sorte de « planification » du cubisme, une géométrisation stricte des lignes pures et des surfaces colorées sur le « plan » de la toile. C'était exactement un art d'architecte. Précisons d'ailleurs que Jeanneret n'est autre que Le Corbusier...

De ce tour d'horizon on peut déduire en tout cas deux certitudes essentielles, valables pour tous les arts. A savoir que toute théorie dogmatique aboutit fatalement à sa propre destruction et que si l'Esthétique est le fondement nécessaire de l'art, l'esthétisme en est la négation.

34 *L'expressionnisme et la symbolique formelle*

Soumis tout d'abord à l'esthétique du théâtre, à une mise en scène simpliste (toiles de fond, disposition des acteurs face au public, entrées et sorties côté cour ou côté jardin, etc.) puis à une scénographie rudimentaire, le cinéma, dès qu'il voulut sortir de l'ornière dans laquelle il s'était embourbé, ne put faire mieux que croître à l'ombre de la peinture.

Dépourvus d'un passé artistique ayant tracé pour eux des voies réputées immuables, les Américains, spontanément, se servirent de la caméra comme d'un jouet nouveau. Constituant des drames convenus mais « tels que saisis dans la réalité », ils ne tardèrent pas à produire des films alertes, vivants, qui devaient les conduire tout droit à la découverte du rythme et des conditions fondamentales de l'expression visuelle.

En Europe, les ignorants copiaient le cirque ou le music-hall et les artistes qui songèrent à s'intéresser à cette étrange lanterne magique ne surent lui proposer que des voies se référant aux arts majeurs, conscients par là de la mettre assurément sous les auspices de l'art.

Le cinéma étant muet, on s'aperçut toutefois qu'il faisait fausse route en s'efforçant d'imiter le théâtre. Sans doute lui fallait-il une histoire, un scénario; une « mise en scène » aussi. Mais, puisqu'il s'agissait d'images animées et que la représentation pouvait sortir du cadre étroit de la scène, il apparut évident que les voies qui s'offraient étaient celles du « grand spectacle ». L'art, semblait-il, ne pouvait s'exercer valablement que dans la recherche compositionnelle.

Les Italiens furent les premiers à imaginer de grandes reconstitutions spectaculaires avec des décors construits et de vastes mouvements de foule. Soucieux surtout de composer de belles images, ils ramenèrent le cinéma dans les voies de la peinture; mais, si l'on s'inspirait parfois de Véronèse ou du Titien, c'était pour réduire scrupuleusement leur esthétique aux limites plus faciles de l'art saint-sulpicien. De toute façon le souci de l'image était purement décoratif. De *la Chute de Troie* aux *Derniers Jours de Pompéi,* de *Quo Vadis* à *Cabiria,* les metteurs en scène (Caserini, Guazzoni, Pastrone) composèrent des fresques animées qui ne furent pas sans qualités mais dont, à vrai dire, l'animation tenait plus souvent du désordre que du mouvement organisé.

En France, Capellani, Leonce Perret, en des mises en scène à la fois plus sages et plus simplistes, s'évertuèrent eux aussi à faire de belles images, celles-ci plus « intimistes », plus conséquentes des effets de lumière que des architectures de carton.

Mais les premières recherches « intellectuelles » du cinéma virent le jour au Danemark. En dehors des drames mondains ou des drames

sociaux qu'il fut le premier à exploiter, le cinéma danois se plaisait à traiter, fut-ce sous des dehors feuilletonesques, les thèmes de l'angoisse et de la folie ou ceux plus mystiques de la sorcellerie. L'hallucination nécessitant certains truquages, les cinéastes s'orientèrent vers la mise au point d'une technique photographique assez savante, vers la recherche aussi d'un décor simplifié permettant le jeu des lumières sur des arêtes vives et des volumes nets. Des metteurs en scène comme Holger Madsen et Urban Gad, des opérateurs comme Guido Seeber et Axel Graatkjaar, en étudiant les possibilités plastiques du film, tentèrent d'appliquer certains principes issus de la peinture et des théâtres d'avant-garde. *Rêves d'opium, les Spirites, l'Evangéliste, l'Hôte mystérieux,* tournés par Holger Madsen en 1914, furent les premiers films qui utilisèrent la surimpression à des fins poétiques ou fantastiques à travers des sujets dont la sociologie primaire, le climat de rêve et d'hallucination étaient ceux de la future *Charrette fantôme.* Mise en valeur par le jeu des lumières et du décor, l'image s'efforçait *d'exprimer* plutôt que de simplement décrire ou raconter.

Le cinéma allemand, lui, ne prit un réel essor qu'à partir de 1914 et à la faveur de la guerre. Privée de débouchés extérieurs, la fameuse « Nordisk » de Copenhague fut absorbée et les premières firmes importantes comme la « Decla-Bioscop » se constituèrent sur les débris des succursales françaises saisies par droit d'Etat[1].

Toutefois dès 1913 Paul Wegener, acteur déjà célèbre de la troupe de Max Reinhardt et qui fut l'un des premiers comédiens notoires à s'intéresser au cinéma, avait tourné *l'Etudiant de Prague* en s'inspirant des recherches esthétiques du cinéma danois et des mises en scènes théâtrales de Reinhardt. L'écrivain Hans Heinz Ewers, auteur de contes fantastiques, en avait fourni le thème. Mis en scène par le danois Stellan Rye ce film (dont l'action n'est pas sans évoquer l'histoire de Peter Schlemihl « l'homme qui a vendu son ombre » et celle d'Erasmus Spikher « qui a perdu son reflet dans le miroir »), retrouve ou essaie de retrouver l'atmosphère des contes fantastiques allemands, leur angoisse romantique, en développant surtout l'idée du « double », le dédoublement de la personnalité étant alors un thème à la mode au théâtre et en littérature[2].

Tourné dans des décors réels — un vieux cimetière, les ruelles tortueuses du ghetto, et dans des paysages curieux — ce film met à profit l'étrangeté même de la nature dont il s'efforce de tirer une expression plus ou moins symbolique. Quelques décors (dus à Klaus Richter) où lumières et ombres jouent comme dans les films danois, créent le climat

[1] La Decla — ou Deutsche Eclair — était la succursale allemande de la firme française Eclair. Elle était dirigée et fut rachetée par Erich Pommer qui joua — en tant que producteur — un rôle considérable en contribuant notamment à l'essor de l'expressionnisme.

[2] Un autre film allemand de la même époque *Der Andere* (l'Autre) dont le succès fut considérable et qui fut tourné d'après un roman de Paul Lindau, développait sur le plan mélodramatique un cas de dédoublement psychique. Il n'était pas sans rapports, d'ailleurs, avec *le Procureur Hallers,* pièce française datant à peu près de la même époque.

psychique convenable en soulignant la nature crépusculaire du drame. Il ne s'agit pas encore d'expressionnisme au sens exact du mot mais de la recherche d'une expression obtenue par la mise en œuvre des ressources picturales et plastiques de l'image animée.

L'année suivante, ce fut *le Golem,* tourné dans des conditions semblables, avec plus de recherche encore mais avec la collaboration, cette fois, de Henrik Galeen, ancien journaliste tchèque alors secrétaire de Hans Heinz Ewers.

Premières manifestations artistiques du cinéma allemand, ces films suscitèrent le courant qui devait aboutir à l'expressionnisme. Henrik Galeen, d'autre part, fut le promoteur de la vague « romantico-fantastique » (issue de Kleist, Chamisso, Hoffmann, Achim d'Arnim, qu'il affectionnait particulièrement) et qui domina les écrans d'outre-Rhin entre les années 16 et 25. Wegener tourna une dizaine de films tels que *la Fille du roi des Aulnes, le Joueur de flûte de Hamelin,* poursuivant dans une note spécifiquement germanique, des recherches semblables à celles menées parallèlement par Victor Sjöström et Mauritz Stiller en Suède. Mais, après lui et comme lui, la plupart de ceux qui devaient contribuer à la réalisation des œuvres capitales du cinéma allemand, comédiens, metteurs en scène et décorateurs, sortirent des différentes troupes théâtrales de Max Reinhardt de qui l'influence, quoique indirecte, fut prédominante[1].

Néanmoins, si l'Ecole expressionniste fut la manifestation la plus singulière du cinéma d'outre-Rhin, elle ne fut pas la seule. Les films à grande mise en scène et les films à tendance « réaliste » furent certes beaucoup plus nombreux. Toutefois, au lieu de composer des « tableaux » équilibrés par les lignes du décor mais contenant des mouvements désordonnés comme chez Pastrone ou Guazzoni, les metteurs en scène de films « à costumes » firent en sorte que ces mouvements deviennent la *composante* de leurs images.

Quoique étrangers à l'expressionnisme ces films, on le voit, n'étaient pas exempts de recherches similaires. Là comme ailleurs les cinéastes trouvèrent leur inspiration dans les expériences de Max Reinhardt. Il est donc nécessaire d'en dire quelques mots, ainsi que du mouvement théâtral du début du siècle sans la connaissance duquel la plupart des recherches du cinéma européen demeurent incompréhensibles.

A la fin du siècle dernier Antoine, réagissant contre l'emphase académique, les conventions sclérosées et le style ampoulé de la Comédie Française, orienta le théâtre vers le réalisme à la fois du drame, de la mise en scène et de l'interprétation. Mais cette réaction salutaire le conduisit parfois à des excès contraires à l'esthétique envisagée. Dans *la Bataille,* par exemple, il fut amené à monter un décor représentant le pont d'un cuirassé avec une « vraie » tourelle et de « vrais » canons

[1] Citons parmi eux, les acteurs Emil Jannings, Conrad Veidt, Werner Krauss, Ernst Deutsch, Eugen Klöpfer, etc...; les metteurs en scène Ernst Lubitsch, F.W. Murnau, Paul Leni, Leopold Jessner, Arthur Von Gerlach; les décorateurs Warm, Pœlzig, Röhrig, etc.

mobiles. Le « réalisme » d'un salon suscitait un débordement de divans, fauteuils, tapis, tentures, potiches, etc., sans compter le bric à brac hétéroclite des bibelots meublant des étagères « modern-style ». Le tout, dramatiquement inutile, noyait les acteurs qui semblaient jouer dans un magasin d'accessoires.

Vers la même époque, l'acteur russe Constantin Alexeiev, connu sous le nom de Stanislavsky, et l'auteur dramatique Némirovitch-Dantchenko entreprirent de réformer la scène. Leur « Théâtre artistique », ouvert le 14 octobre 1898 à Moscou, poursuivait une voie semblable à celle du « Théâtre libre » d'Antoine mais dépouillée du bric-à-brac de celui-ci. On y cherchait la vérité, le naturel, voire un certain naturalisme. Le drame participait en général du « réalisme psychologique » et les acteurs se comportaient sur la scène comme dans la vie réelle, en essayant de donner l'illusion du « quatrième mur » (entre la scène et le public). Les accessoires devaient signifier avec assez de force, caractériser le lieu ou agir dramatiquement : « S'il y a un fusil dans un décor, disait Stanislavsky, il faut, ou bien que l'on s'en serve à un moment donné, ou bien que l'on sache exactement pourquoi il est là. Sinon, sa présence est inutile. » Comme Antoine, il commit souvent des excès contraires aux données mêmes du théâtre mais il sut chaque fois redresser la situation et profiter des recherches de tous ceux de ses collaborateurs qui s'éloignaient de lui. Son enseignement donna lieu à des tentatives diverses menées par ses disciples, Soulerjitsky, Vakhtangoff, Alexandrov, Massalitinov et Podgorny, dans quatre « studios » dont l'un devint par la suite le Second Théâtre artistique académique de Moscou et l'autre le Théâtre Vakhtangoff.

En ce qui concerne le cinéma, on peut dire que Poudovkine, par exemple, n'a fait que poursuivre esthétiquement le réalisme dramatique de Stanislavsky avec, bien entendu, tout ce que suppose de modifications l'application de tels principes dans un moyen d'expression différent et tout ce que peut y apporter d'original une personnalité comme la sienne.

Meyerhold, qui avait créé avec Stanislavsky en 1905 un studio indépendant, ne tarda pas à se détacher de son maître. Réagissant violemment contre le réalisme dans l'art, il exigeait la « convention nécessaire » mais une convention qui tournait le dos à tous les poncifs académiques. Devenu en 1906 le principal metteur en scène du « Théâtre dramatique » de Véra Kommissarjevska, alors la plus grande comédienne du Théâtre russe, il le transforma du tout au tout. Les acteurs devinrent des pantins serviles entre les mains du metteur en scène tout puissant, lequel exigeait d'eux un comportement non moins stylisé que les décors. Assisté de Kommissarjevsky, frère de l'actrice, il conçut un théâtre où les décors, au lieu d'imiter, s'efforçaient de suggérer. La réalité y était réduite à une indication schématique, à une « idée » de réel : quelques trétaux, quelques paravents recouverts de dessins linéaires suffisaient pour composer un « cadre ». D'une certaine manière, c'était un retour aux principes du théâtre élizabéthain reconsidérés selon des données ultra-modernes mais, exagérant celles-ci, il devait aboutir à une sorte de théâtre abstrait, à des spectacles allégoriques situés hors du Temps et de l'Espace. L'échec de

Pelléas et Mélisande, monté dans un style de marionnettes, l'obligea à quitter ce théâtre où Nicolas Evreinov lui succéda en 1907. Engagé alors au « Théâtre Alexandra », devenu metteur en scène officiel, il renversa la vapeur et monta de 1907 à 1917 quelques spectacles grandioses dans un style satisfaisant la routine académique tout en la renouvelant par le luxe raffiné de la présentation, par le faste de la mise en scène, l'originalité des décors et des costumes (de Golovine), par la stylisation des principes conventionnels auxquels il devait se soumettre. La « révolution » se voyait réduite à une évolution alliant un modernisme de fait à la convention de base (*Don Juan*, de Molière, en 1915; *la Mascarade*, de Lermontov, en 1917).

Entre-temps le poète et dramaturge Brioussov s'était élevé lui aussi contre le réalisme dans l'art en prônant la convention esthétique indispensable (1912). Meyerhold, développant ses propres idées et reprenant celles de Brioussov, s'insurgea alors contre les «écrivains de théâtre» (1913), souhaitant un retour à la *Commedia dell'arte*, seule capable de libérer la scène de l'emprise de la littérature. (Notons en passant qu'il avait affirmé en 1907 : « La littérature conduit et suggère le théâtre. » Mais il ne fut pas à une contradiction près...)

Parallèlement donc au « Théâtre Alexandra » et conjointement à son activité officielle, Meyerhold monta, dans une sorte de cabaret artistique, des « Comédies de Masques » (1915-17) qui, tout en renouant avec la *Commedia dell'arte*, lui permirent de développer et d'affirmer ses idées de « conventionnalité » théâtrale.

Après la révolution d'octobre 1917, ayant renié son activité « bourgeoise et décadente » et ouvert un cours de mise en scène, Meyerhold, inscrit au parti communiste, assuma plusieurs années durant la direction de toutes les scènes de la Russie soviétique. Il créa alors un « Théâtre de Masses » exaltant l'épopée révolutionnaire. Dans ce théâtre, les individus s'effacent derrière la collectivité dont ils font partie et n'agissent qu'en fonction de celle-ci. La tragédie sociale est située dans des décors figurés et schématiques mais le décor est composé surtout par les masses elles-mêmes, par leur mouvement, par la « mise en scène » (au sens total du mot) qui organise le drame et le constitue autant qu'elle l'exprime et le signifie.

A la même époque, reprenant le style parodique du « Miroir courbe » (dont nous parlerons dans un instant), il créa un théâtre burlesque dont l'esprit lui permettait de pousser à l'extrême la stylisation du jeu qui faisait de l'acteur une sorte de marionnette vivante. Assisté de Forreger, il monta notamment le *Mystère Bouffe* de Maïakowsky et autres parodies satiriques de ce poète telles que *l'Etuve*, *la Punaise*, etc. C'est ainsi que la « Feks », fameuse école du « Comédien excentrique », créée au cinéma par Kozintzev et Trauberg d'après les idées de Forreger et Krijitzky, est sortie de ce théâtre, tandis qu'Eisenstein (qui fut avec Smychlaïev l'un des principaux collaborateurs de Meyerhold au « Théâtre du Peuple ») devait prolonger au cinéma — et justifier esthétiquement — l'idée du « Théâtre de Masses » contraire par elle-même à l'esthétique théâtrale...

A côté de ces deux grands réformateurs, il convient de citer Nicolas Evreino qui succéda à Meyerhold au « Théâtre Dramatique » de Kommissarjevska. Théoricien de la « Théâtralité », il entendait défendre par là l'idée fondamentale de figuration et de re-création du réel d'où est né le théâtre. Concevant celui-ci comme une représentation incantatoire, comme une transfiguration des aspects dramatiques du monde et des choses selon un rituel symbolique qui les transcende, il aboutit pratiquement à une sorte de « réalisme conventionnel » où le réel est simplifié et stylisé sans excès, opposé tout autant au réalisme d'Antoine et de Stanislavsky qu'à la figuration « abstraite » de Meyerhold.

Instigateur du retour à la *Commedia dell'arte* et au théâtre du Moyen Age, voulant « créer du nouveau sur les bases de l'art ancien », il constitua en 1907, avec l'actrice Boutkovskaïa et le metteur en scène Alexis Szanine le « Théâtre ancien », montant avec celui-ci *le jeu de Robin et Marion* et de nombreux « mistères » du Moyen Age au cours des saisons 1907-08 et 1911-12. Il sut d'ailleurs réunir autour de lui les décorateurs qui allaient éblouir le monde occidental en 1911 avec les fameux ballets russes de Serge de Diaghileff, c'est-à-dire Alexandre Benois, Doboujinsky, Chervachidzé, Soudeïkine, Rœrich, Bilibine, Chambers et Chtchoutko[1] dont la tendance collective fut une recherche constante de stylisation et de transformation esthétique du réel.

En 1907, le critique dramatique Kugel et sa femme l'actrice Kholmskaïa avaient fondé un théâtre dit le « Miroir courbe » où la comédie burlesque et l'art du grotesque étaient mis à contribution en vue d'une constante parodie satirique, ironique et caricaturale. Evreinoff, qui en fut le principal metteur en scène de 1910 à 1917, développa sous cette forme nouvelle les principes de la *Commedia dell'arte* et monta entre autres comédies *Vampouka, la fiancée africaine,* parodie excentrique de l'opéra et de ses poncifs, sur un livret de Vladimir Ehrenberg et une musique de Volkonski. Son influence sur le Meyerhold de 1913 et sur Forreger est évidente.

En 1914, Taïrov ouvrait à Moscou son « Théâtre de chambre » (Kamerny Théâtre) réplique russe du *kammerspiele* de Max Reinhardt et des tentatives expressionnistes de George Fuchs à Munich. Taïrov cherchait à remplacer la « vérité de la vie » par une « vérité théâtrale » où les formes scéniques n'étaient plus abstraites comme chez Meyerhold mais créatrices d'émotions. Il s'agissait pour lui de signifier la vie par les moyens spécifiques du théâtre, de créer un « Tout » organique unifiant décors et acteurs. Il semble que Taïrov, venu après les autres et qui n'a rien créé d'original par lui-même, ait marqué l'aboutissement le plus égal et le plus rationnel des recherches entreprises par ses prédécesseurs, recherches auxquelles il a su donner l'équilibre et le « fini » qui leur manquaient encore. Il fut surtout le plus européen des metteurs en scène russes et ses spectacles montés en France au cours de vastes tournées entreprises entre 1920 et 1925 firent école chez nous (Pitœff,

[1] Bakst, qui fut l'un des principaux décorateurs des Ballets-Russes, travaillait alors à l'étranger.

Gaston Baty), bien qu'à travers Jacques Copeau l'influence de Stanislavsky ait été enregistrée depuis longtemps (Vieux Colombier, 1911).

Vakhtangov, émule et collaborateur de Stanislavsky, prit la direction du « Premier Studio » après la mort de Soulerjitsky (1916). Il y monta entre autres *Erik XIV*, de Strindberg, en 1917, dans des décors et des costumes cubisto-futuristes de Georges Annenkov, subissant l'influence de Taïrov et de Reinhardt bien plus que celle de son maître et réagissant même contre lui. Avec *la Princesse Turandot* de Carlo Gozzi, montée en 1922, il unissait dans une mise en scène éblouissante les principes de Gordon Craig et de Max Reinhardt.

Les tentatives menées par Eisenstein au « Théâtre du Peuple » avec la collaboration de Smychlaïev en 1920-23, tentatives ajoutant à la mise en scène les ressources du cirque, du music-hall et du ballet, n'aboutirent qu'à faire disparaître le théâtre derrière tout ce qu'il voulait accaparer. Sa volonté de créer un théâtre « saisissant la vie dans son cadre authentique » devait fatalement le conduire au cinéma.

Vakhtangov, décédé en mai 1922, fut remplacé par l'acteur Michel Tchékhov qui avait été son principal collaborateur, lui-même assisté de Smychlaïev, Tatarinov et Tchébane. L'influence de Michel Tchékhov fut considérable surtout aux Etats-Unis où il s'exila quelques années plus tard. Elle orienta les recherches d'avant-garde du « Mercury Théâtre » (Mamoulian, Orson Welles) et les nouvelles écoles d'interprétation notamment « l'Actor's studio » de Lee Strasberg et Elia Kazan[1].

Actuellement, Nicolaï Okhlopkov, disciple à la fois d'Eisenstein et de Tchékhov, poursuit, dans des mises en scène alliant l'originalité au classicisme, la voie ouverte par les grandes écoles théâtrales russes.

Durant toute la période 1900-1920, le plus grand « scénographe » avait été l'anglais Gordon Craig qui travailla quelques années avec Stanislavsky bien que leurs idées fussent très différentes. Théoricien de la décoration théâtrale plutôt que du théâtre comme les précédents, Gordon Craig posa les conditions esthétiques d'un décor « fonctionnel » en accord avec le drame et déterminé par lui. Il réapprit aux metteurs en scène à se servir de l'espace, refusant à la fois le décor réaliste d'Antoine et les faux semblants de la toile peinte pour construire un décor fait de volumes géométriques se détachant dans l'espace scénique et le constituant. Ce décor permettait aux acteurs de se *situer* relativement à lui et de créer, par l'ensemble des relations personnages-décors, un univers dramatique particulier, une « tension » significative mobilisant les valeurs architectoniques de la mise en scène. La structure théorique, infiniment variable, supposait toutes les combinaisons et pouvait s'adapter à toutes les pièces du répertoire. Le « Tout » tant cherché, unifiant le drame, le décor et les acteurs, se trouvait ainsi réalisé dans un espace utilisant les volumes et non plus dans un espace dépourvu de profondeur comme c'était l'usage (où les surfaces planes du décor, même si elles s'étageaient sur des plans différents, contrastaient toujours

[1] On ne saurait oublier non plus l'influence déterminante à cet égard de Richard Boleslavsky et Maria Ouspenskaya, disciples de Stanislavsky.

avec les personnages qu'elles semblaient refouler dans un autre monde). Le seul inconvénient était que le principe de ces mises en scène n'était applicable qu'au théâtre spectaculaire ou à la tragédie. Shakespeare, Racine, Corneille étaient à l'aise dans ces architectures symboliques, mais tout théâtre intime y devenait impraticable. Max Reinhardt cependant allait en faire un usage à peu près constant au « Deutsches Theater » et au « Grosses Schauspielhaus ».

Depuis 1904, celui-ci avait entrepris en Allemagne une réforme assez différente de celle d'Antoine, de Stanislavsky et de Meyerhold. Comme il eut sous sa direction générale une quantité de théâtres divers, chacun d'eux étant conduit par un ou plusieurs metteurs en scène qui orientaient leurs recherches dans des voies personnelles, on ne peut pas dire qu'il eut une esthétique définie contrariée ou modifiée par ses disciples. D'une façon ou d'une autre tous se référaient à un même principe essentiel qui visait à la « spatialisation du drame », à la signification de celui-ci au moyen du décor et de la mise en scène.

Cette « spatialisation » fut obtenue par des moyens très divers que l'on peut grouper selon trois esthétiques fondamentales : Le « Deutsches Theater », à Berlin, où Max Reinhardt montait des spectacles établis selon les principes de Gordon Craig. Les *Kammerspieles* où l'on mettait en scène des drames intimes — particulièrement Ibsen et Strindberg — et qui furent créés vers 1906 à Berlin, Munich, Vienne, Stuttgart, Dresde, Leipzig, etc. Enfin l'expressionnisme qui se développa tout particulièrement à Munich et dans quelques théâtres d'essai.

On voit tout de suite que les trois grands courants suivis par le cinéma germanique vers 1918 ne furent que la transposition filmique des esthétiques de base développées par Reinhardt et ses collaborateurs. On peut dire que la presque totalité des films historiques allemands de la période 18-24 sont sortis du « Deutsches Theater ».

Reinhardt ayant balayé tous les poncifs du théâtre conventionnel, l'emphase du type Sarah Bernhardt et Mounet Sully, l'artifice de la toile peinte et des décors plans, le bric-à-brac naturaliste et les boursouflures du réalisme, s'ingénia à remplacer le faux « vérisme » d'un théâtre qui lui paraissait caduc par la stylisation des formes et par la magie des éclairages. Les jeux de lumières et de couleurs détachant les volumes ou créant un décor mouvant au sein du décor même, firent leur apparition à la scène. On y utilisait largement l'espace, laissant de côté les détails inutiles pour esquisser un univers faisant appel à l'imagination du spectateur. « Le théâtre devenait un vaste espace où tout était possible, dit Lotte Eisner, où tout était mouvement, où toute une vie naissait en métamorphoses continuelles... Quelque part dans une plaine qui n'était qu'un tapis de feutre vert, des bosquets semblaient enracinés, des troncs d'arbres bordaient la scène, s'élevant vers d'invisibles frondaisons. Partout l'œil suivait des amorces d'escaliers ou des corridors pleins d'ombres qui ne menaient nulle part, mais qui semblaient faire partie de jardins éblouissants ou d'imposants palais. » Les escaliers, éléments essentiels des structures architecturales de Gordon Craig — et qui permettaient une « symbolique de l'espace » — furent fréquemment utilisés dans les

mises en scène de Shakespeare et du théâtre symbolico-mystique de Gerhardt Hauptman ou Maeterlinck. On devait les retrouver plus tard au cinéma dans les mises en scène monumentales de Fritz Lang. A cet égard, la mise en scène du *Miracle* de Gerhardt Hauptman, faite en 1912 au « Deutsches Theater », fut un des grands moments de l'art théâtral du début de ce siècle.

Avec Reinhardt, le costume prit, lui aussi, une importance considérable comme « faisant partie du décor et s'associant à lui ». Les costumes simplifiant et schématisant les lignes complexes du modèle historique, composaient une symphonie de formes et de couleurs. Enfin le comportement de l'acteur ne fut pas moins important. L'acteur ne « jouait » pas comme il était d'usage mais il ne se comportait pas non plus comme dans la vie réelle et ne cherchait pas à « vivre » son rôle à l'instar des comédiens de Stanislavsky. Il « composait » son personnage, à la fois par son attitude corporelle, par ses gestes calculés et méthodiques, par le débit du discours ou l'intonation de la voix, bref, par un comportement stylisé qui visait à l'« exprimer » bien plutôt qu'à le faire vivre. Le jeu était une sorte d'emphase « rentrée », mise en sourdine. Cette manière allait du reste déteindre sur tous les films allemands. Avec bonheur sur les films expressionnistes avec lesquels elle s'accordait mais assez fâcheusement sur les autres. Au théâtre du moins cette stylisation était en accord total avec celle du décor et des costumes et nul mieux que Reinhardt n'a su, dans ses mises en scène du « Deutsches Theater », mettre en valeur le « Théâtre spécifique » de Gordon Craig[1].

Ici, je dois ouvrir une parenthèse. De tout ce qui précède on voit que, d'une façon générale, le grand effort de rénovation théâtrale fut porté vers la simplification du décor et, d'autre part, vers la « spatialisation » du drame. Or, dans un chapitre précédent, j'ai dit que l'espace au théâtre n'était qu'un cadre, un réceptacle. La chose pourrait sembler contradictoire et il est temps, peut-être, de faire la mise au point nécessaire. Je n'ai jamais voulu dire que, dans la mise en scène théâtrale, l'espace n'avait mission ni pouvoir d'exprimer, ce qui serait un non-sens, mais qu'il n'était pas *phénoménalement* attaché à son « contenu », dut-il ajouter à celui-ci quelque signification évidente. Au théâtre le drame est « amené », introduit dans un cadre préparé pour le recevoir tandis qu'au cinéma c'est l'espace réel, disponible comme la vie elle-même, qui est *constitutif* de ce drame.

La mise en scène théâtrale n'est, comme le terme lui-même l'indique et le précise, rien de plus que la mise « en spectacle » d'une œuvre dramatique. Selon qu'il s'agit du théâtre classique, du théâtre élizabéthain, de la *Commedia dell'arte*, du *Nô* ou du *Kabuki*, il va sans dire

[1] Nous ne saurions passer sous silence les efforts tentés en France avant Copeau par Jacques Rouché qui monta des spectacles inspirés de Gordon Craig, ni la venue du décorateur russe Michel Egorov, auteur des décors de *l'Oiseau bleu* monté chez Stanislavsky. Non plus que le « Théâtre d'art » de Paul Fort et l'« Œuvre » de Lugné Poe qui réagirent vigoureusement contre le naturalisme d'Antoine mais dont les efforts visaient la dramaturgie bien plutôt que la scénographie.

que cette mise en scène peut jouer un rôle plus ou moins important. Mais, quelle que soit cette importance, son rôle n'est jamais que secondaire. Elle a charge de mettre en valeur des qualités expressives qui sont et demeurent essentiellement *verbales*. Elle *ajoute* au drame mais ne le crée ni ne le constitue.

Il se peut, par exemple, que le monologue d'*Hamlet* prenne une signification plus ample, un sens plus profond, non seulement par le jeu de l'acteur dont la conviction est capitale, mais par son comportement physique. Le fait qu'il soit assis ou debout, qu'il marche ou qu'il se tienne immobile, qu'il soit mis en relation avec le monde qui l'entoure d'une façon plus ou moins catégorique est loin d'être négligeable. Il n'en est pas moins vrai que le fait que ce monologue soit dit côté cour ou côté jardin, de dos, de face ou de profil ne lui fait point trouver son sens ailleurs que dans les mots.

La mise en scène organise et structure l'espace du drame; elle régit les mouvements qu'il contient, mais cet espace qui authentifie l'action n'est, je le répète, qu'un « contenant ».

Lorsque, dans une mise en scène théâtrale, on isole l'un des personnages du drame en le tenant sous le faisceau d'un projecteur alors que le reste de la scène est maintenu dans l'obscurité, on ne considère sans doute qu'un « fragment » d'espace mais l'effet est tout autre que celui d'un premier plan. D'abord parce que la distance de l'acteur au spectateur reste la même. Ensuite parce que tout se passe comme si des cadres *mobiles* nous faisaient voir tantôt la totalité de l'espace scénique, tantôt un fragment quelconque de celui-ci. Mais ce sont les *cadres* qui sont *distincts* : l'espace reste le même.

Au cinéma, au contraire, c'est le cadre qui est immuable. Et c'est l'espace qui, chaque fois, modifie ses rapports dimensionnels *par rapport à lui;* qui, donc, se transforme. Il y a au cinéma autant d'espaces que de cadrages, c'est-à-dire que de plans. Chaque image est un espace « nouveau » — ou rapporté selon des dimensions nouvelles — alors qu'au théâtre c'est toujours le même espace qui est en cause quelle que soit la façon dont on le considère.

Si les positions supposées d'un acteur donnent à ses actes, à ses paroles un sens différent, si la spatialisation devient plus signifiante que le verbe, alors il ne s'agit plus de théâtre mais d'une expression filmique partiellement réalisée sur un plateau. Car la réalisation d'un film, improprement appelée « mise en scène », ne consiste pas à situer une action, des personnages et un texte dans un espace adéquat mais à *construire* cette action en même temps qu'à l'exprimer; à organiser une suite de relations spatio-temporelles dont la mouvante géométrie, à la fois descriptive et analytique constitue et signifie le drame représenté. On ne saurait trop le répéter : les images sont pour le film ce que sont les phrases pour le roman et point du tout ce qu'est la scène pour l'œuvre théâtrale.

L'expressionnisme fut la conséquence extrême des théories de George Fuchs. Fondateur du « Théâtre artistique » de Munich en 1913, critique et théoricien, George Fuchs professait un retour à la théâtralité pure. Son « Théâtre intégral » envisageait, dramatiquement, le respect des trois unités classiques et, sur scène, le respect du cadre strict. Les « grandes machines » symboliques de Gordon Craig ne pouvant servir qu'aux mises en scène produites sur de vastes plateaux, il convenait bien moins, selon lui, de structurer l'espace que de le *signifier;* bien moins d'organiser une symbolique que de la *figurer*[1]. Si le décor devait contribuer à l'expression, ce devait être par les voies de la peinture, et non par quelque architecture encombrante. Toutefois, bien loin de fabriquer un trompe-l'œil faussement réaliste, il s'agissait de créer le « climat expressif » du drame en accentuant intentionnellement les formes les plus aptes à le signifier. Et ce, en suivant les voies de la peinture expressionniste.

Mais d'abord, en raison de ses ambitions symboliques et métaphysiques, l'expressionnisme fut un mouvement littéraire. Carl Sternheim, Hasenclever, Trakl, Stephan George, représentent cette tendance qui fut illustrée au théâtre par Reinhardt Sorge et Georg Kaiser. Le « Théâtre intégral » exigeant non seulement le retour aux trois unités mais que les causes du drame, son développement et son dénouement soient totalement intégrés dans cette unité spatio-temporelle, la plupart des pièces ont une action ramassée, brutale, relevant — pourrait-on dire — du Grand Guignol métaphysique et la « *Umwelt* » (le monde qui entoure l'action et la situe) y prend une signification symbolique. Cette signification, la peinture expressionniste pouvait, mieux que toute autre, la traduire, l'*exprimer*. Le premier décorateur qui témoigna de cette tendance fut — justement — le peintre expressionniste Kokoschka qui travailla chez Reinhardt de 1907 à 1912. Le décorateur et théoricien suisse Adolphe Appia, le critique Fritz Erler contribuèrent à la réussite du mouvement et, bientôt, Frederic Hollaender à Berlin, Von Gerlach à Vienne, Leopold Jessner à Munich, montèrent des pièces qui furent à l'origine du théâtre expressionniste, savoir, en 1911 : *Die Hose*, de Carl Sternheim, *Offiziere*, de Fritz Von Unruth, *Zarathustra*, de Reinhardt Sorge. Suivirent : *Der Sohn*, de Werner Hasenclever, en 1914, et *Antigone*, du même, en 1917. Mais la première manifestation éclatante du mouvement fut la représentation à Berlin de la pièce de Reinhardt Sorge, *Der Bettler* (le Mendiant), le 23 décembre 1917, dans une mise en scène de Frederic Hollaender. De nombreuses autres pièces suivirent, parmi lesquelles *Die Koralle*, de Georg Kaiser (17 janvier 1918), *Die Seeschlacht*, de Rudolph Goering (3 mars 1918), *Ein Geschlecht*, de Fritz Von Unruth (22 décembre 1918), *Brand im Oper*, de Georg Kaiser (1919), etc.

[1] Un disciple américain de Gordon Craig, Norman Bel Geddess, s'illustra par de vastes mises en scène utilisant des plateaux tournants et des décors mobiles mais, exagérant dans ce sens, oubliant tout à fait la « symbolique des formes », il en arriva à n'être plus que le Cecil de Mille du théâtre.

Les plus célèbres metteurs en scène furent Frederic Hollaender, Leopold Jessner, Berthold Viertel, Rudolph Weichert; et les décorateurs, Adolphe Appia, Karl Heinz Martin, Cesar Klein, Herman Warm, Hans Pœlzig, Walter Röhrig et Paul Leni.

Le cinéma suivit. Mais, à vrai dire, sur le plan de la décoration et de l'expression formelle, les sujets se rattachant au néo-romantisme allemand bien davantage qu'au symbolisme métaphysique de Trakl ou Hasenclever. Friedrich Wilhelm Murnau (qui avait tenu le rôle du Chevalier dans diverses représentations du *Miracle*) et Fritz Lang (architecte qui avait conçu les décors de plusieurs films de Jœ May) furent les premiers metteurs en scène à s'engager dans cette voie avec les décorateurs Walter Röhrig, Hans Pœlzig et Herman Warm, lequel avait convaincu Pommer de faire des films de ce genre.

Utilisant comme au théâtre des décors de toile peinte, à la fois par recherche et par raison d'économie, ils réalisèrent des films dont le plus célèbre fut *le Cabinet du docteur Caligari*. Dirigé par Robert Wiene, ce film, dont les auteurs Hans Janowitz et Carl Mayer voulaient faire une œuvre « réaliste », fut conduit dans les détours expressionnistes par Herman Warm et ses amis. Selon Siegfried Kracauer, Carl Mayer et Janowitz auraient eu l'intention de démasquer, en la personne du Dr Caligari, directeur d'un asile d'aliénés, l'absurdité d'une autorité asociale. L'histoire devint celle qu'un fou raconte à une folle et Caligari un médecin de foire faisant accomplir des meurtres profitables par César, son médium.

Ici, les décors ne stylisent plus. Ils créent un univers discordant qui accuse le déséquilibre mental du héros : les rues contrefaites, les maisons de travers, les ombres et les lumières, qui s'opposent en de violentes taches blanches et noires peintes à même le décor, participent de la ligne brisée, déterminant ainsi une rupture continuelle. Mais l'expression ne se contente pas d'être simplement picturale. Elle devient une véritable symbolique mettant à profit les répons instinctifs que suggèrent les verticales, les diagonales et autres éléments linéaires.

César, symbole de l'agressivité inconsciente, est associé à des figures triangulaires. Interprété par Conrad Veidt, large d'épaules, mince de hanches, moulé dans un collant noir, son corps même dessine un triangle. Les yeux, profondément maquillés sous les arcades sourcilières, composent des triangles blancs inscrits dans des triangles noirs. La dague dont il est armé constitue un triangle blanc qui se détache sur le triangle noir du justaucorps. Lorsque César, dans son sommeil hypnotique, va pour tuer la fille du bourgmestre, il pénètre dans sa chambre en brisant la vitre d'une porte-fenêtre et la brisure affecte une forme triangulaire, etc.

De son côté, la jeune fille est associée à des verticales ou à des courbes graciles. La chambre, spacieuse, presque vide, où elle repose, donne sur le jardin par des portes-fenêtres dont les chambranles forment des parallèles élancées vers le ciel. Derrière son lit, un baldaquin compose des arceaux d'où retombent, alanguis, de longs voiles blancs et lorsque César, dans un sursaut de lucidité, s'empare de la jeune vierge au lieu

de la tuer, sa longue chemise et les voiles qu'il entraîne suggèrent, en retombant sur le sol, l'idée d'un désastre comme du viol de Lucrèce...

On voit quels sont les buts de l'expressionnisme : traduire symboliquement, par les lignes, les formes ou les volumes, la mentalité des personnages, leur état d'âme, leur « intentionnalité » aussi, de telle façon que le décor apparaisse comme la traduction plastique de leur drame. Bien loin d'être primaire, cette symbolique, qui se défend d'être jamais explicite, qui demeure constamment sous-jacente, éveille dans l'inconscient des résonances psychiques fondamentales qui « orientent » l'esprit du spectateur vers l'idée qu'on entend lui suggérer.

Mais cette première forme d'expressionnisme, baptisée non sans raison « Caligarisme », devait aboutir à une impasse. Comme un tel excès ne justifiait que de la démence et comme il était impossible de s'en tenir à des histoires de fous, on peut dire que, sauf *Caligari*, la plupart des films de ce genre furent des erreurs monumentales. Envisagée uniquement sous l'angle du Caligarisme cette esthétique se solde par un échec. Mais l'expressionnisme, qui entend signifier par ce que les Allemands appellent la « *weltanschauung*[1] » le drame latent des personnages et d'un milieu, suppose plusieurs aspects qui n'ont de similaire que d'être fondés sur la mobilisation des qualités plastiques de l'image animée. Conscients des insuffisances d'une esthétique théâtrale *appliquée* au cinéma, Fritz Lang et Murnau envisagèrent le problème d'une autre façon mais, entre-temps, le cinéma étranger avait proposé des solutions qui ne furent pas sans influencer les cinéastes germaniques.

A la suite du « futurisme » de Marinetti, le metteur en scène A.G. Bragaglia avait tourné en Italie un film intitulé *Perfido Incanto* qui, tout en préludant assez maladroitement au Caligarisme par ses décors plus excentriques que stylisés, raillait insidieusement le cinéma péninsulaire (1916). En dehors de ses « monuments » de carton celui-ci, en effet, s'était orienté vers la production d'aventures romanesques menées par des héroïnes emphatiques, passionnées et sensuelles. La névrose « d'annunziesque » y éclatait en des exaltations débordantes et mélodramatiques. Ce ne furent bientôt plus que divans, coussins et sofas où, parmi les fleurs et la volupté, se roulaient des cavales énamourées, alanguies et perverses. Avec adultères de salon, attitudes grandiloquentes de vierges outragées, échevelées, dépoitraillées et vengeresses, Francesca Bertini, Pina Menichelli, Lyda Borelli, répondaient, sur le mode passionné et déclamatoire, à la névrose cérébrale et glacée de la nordique Asta Nielsen. Néanmoins, en vue d'obtenir le climat nécessaire, les réalisateurs travaillaient la lumière, composaient des éclairages évanescents, des pénombres savantes qui enrichirent sinon leurs films, du moins les qualités expressives de leurs images.

[1] Comme la *Umwelt*, la *Weltanschauung* peut se traduire à peu près par « l'état du monde qui entoure le drame et le contient », mais en donnant à cet « état » un sens relativement métaphysique; en considérant moins les choses que leur « essence », leur « signification éternelle » plutôt que leur apparence.

En Russie, tandis que Hansen et les réalisateurs groupés sous le titre collectif de l'« objectif courbe » transposaient le burlesque expressionniste du « miroir courbe » dont les films comiques de Zozlov furent l'aboutissement, Meyerhold, appliquant au cinéma ses principes de stylisation dramatique et plastique, réalisait, en insistant sur le caractère pictural du film, une œuvre « d'un luxe décadent et d'une subtile horreur », *le Portrait de Dorian Gray* (1915). Il voulait, disait-il « obtenir un rythme spécifique dans les gestes qui corresponde aux lois générales du rythme en utilisant le mieux possible les effets de lumière propres au cinéma ». Geo Bauer cependant, qui fut avec Jacob Protozanof le plus intéressant des réalisateurs de l'époque pré-révolutionnaire, obtint des effets plus intenses.

Tandis que Protozanof, disciple de Stanislavsky, mettait en images les tragédies d'un monde décadent où la cruauté et l'horreur s'exaspéraient dans une sorte de satanisme mystique (*le Journal d'un fou, la Danse macabre, le Rictus de Satan*, etc., 1916-17), Bauer, ancien décorateur de théâtre, tournait des tragédies de boudoir où le goût morbide de la douleur se tempérait d'une sensualité raffinée. Sur le plan esthétique ses recherches furent parmi les plus avancées en Europe. On ne saurait le considérer comme un précurseur de Lang ou de Murnau mais, parmi les esthètes, il fut le premier à ne point faire appel aux stylisations décoratives relevant de la peinture comme c'était le cas en Allemagne. Tous ses efforts furent orientés vers la mise en place des éléments réels. Le drame n'était que le prétexte d'une plastique qui exaltait la sensualité névrosée du contenu. Le raffinement maladif qu'il mettait dans la composition des décors, dans la direction des acteurs, relevait d'un symbolisme décadent qui le rapprochait du gongorisme italianisant de d'Annunzio. Ses images étaient surchargées de symboles ésotériques plutôt que simplifiées par une stylisation quelconque (*la Vie dans la mort, Mirages, Une vie pour une autre, Beauté lunaire*, etc. avec Ivan Mosjoukine et Vera Kholodnaja, qui fut la grande « diva » du cinéma russe). Dans *Beauté lunaire* (1916), il exprimait le « désaccord tragique d'un peintre avec la réalité qui l'entoure », accentuant la valeur interprétative des images au moyen de tous les procédés optiques et photographiques connus.

A côté de ces recherches qui montrent combien l'esthétique de l'image considérée comme une « fin en soi » était inhérente à l'époque, c'est dans les films suédois qu'il faut chercher la source du renouvellement de l'expressionnisme et de son intégration dans les normes spécifiques du film. Poursuivant les tendances les plus saines du cinéma danois, Sjöström et Stiller firent ressentir pour la première fois dans le cinéma européen les qualités vivifiantes de la Nature.

Apportant avec les grands thèmes légendaires de leurs Sagas le sens du paysage, ils balayèrent au souffle large du vent nordique les miasmes de ces névroses alambiquées, de ces pamoisons d'alcoves. Faisant du paysage le personnage principal du drame ou cherchant dans la nature même l'expression symbolique de leurs tragédies, ils composèrent des images moins expressionnistes qu'expressives mais singulièrement expressives. Avec eux l'Espace — le sens de l'Espace — reprenait ses droits. Hormis des drames simples, quotidiens, tout imprégnés de poésie et n'ayant pour cadre que la nature (*les Proscrits, Dans les remous*, etc.), deux films surtout peuvent être considérés comme les préludes du nouvel expressionnisme allemand : *le Trésor d'Arne*, de Mauritz Stiller et *l'Epreuve du feu*, de Victor Sjöström. Dans *le Trésor d'Arne* (1919), où le paysage avait encore la meilleure part, le décor, qui s'alliait magistralement à celui-ci, devenait autant que lui personnage du drame. La composition plastique, dépassant toute convention théâtrale, soumise aux exigences de l'action, à l'authenticité poétique du récit, transfigurait le lyrisme propre de la légende en des images inoubliables, telles la fuite à travers les glaces, la mort d'Elsalil et le cortège final qui annoncent l'art puissant de Fritz Lang, voire celui d'Eisenstein (*Ivan le Terrible*) sans toutefois jamais enserrer le drame dans une finalité esthétique préconçue.

Dans *l'Epreuve du feu* (1921), légende ayant pour thème la pureté des intentions devant le crime involontaire, Sjöström tenta de traduire par des compositions picturales un climat tout imprégné de sorcellerie et de croyances superstitieuses.

Pour être juste devant l'Histoire il faudrait ajouter *la Charrette fantôme* (1920), où le rêve, la mort, l'hallucination, la confession publique, se confondaient en un mélange de réalisme sordide et de spiritualisme ingénu. Ce film, qui avait la naïveté désarmante d'un sermon salutiste, est difficilement supportable aujourd'hui (contrairement aux deux autres) mais la partie légendaire, le rêve de l'ivrogne que le charretier de la mort vient chercher la nuit de la St-Sylvestre, demeure émouvante par son caractère lyrique et fantastique, Sjöström ayant utilisé la surimpression à des fins poétiques avec une maîtrise jamais atteinte jusque là.

Suivant l'exemple nordique, les Allemands firent appel à un monde imaginaire moins abstrait que la folie ou l'hallucination, trouvant dans un art qui ne fut pas moins « visionnaire » une expression plus adéquate aux conditions « spatiales » du cinéma. L'évocation d'un irréel ayant l'apparence de la réalité vivante permettait en effet de styliser, de transposer sans déformer. Elle permettait surtout de jouer avec les volumes et plus seulement avec les surfaces ou les lignes d'un décor de toile peinte. L'architecture remplaçait la peinture comme condition formelle de l'expressionnisme.

Une fois encore, en tournant en 1920 une nouvelle version du *Golem* dans des décors extraordinaires de Hans Pœlzig (décorateur du « Grosses Schauspielhaus » de Reinhardt) Galeen et Wegener montrèrent la voie tout en délaissant la magie blanche des Scandinaves pour retrouver dans ce conte fantastique la magie noire chère à l'âme faustienne, le *Walhall* germanique ténébreux et dense où règnent des héros insociables et des dieux hostiles.

Dans *le Golem*, note Lotte Eisner, « la forme originale des bâtiments gothiques transparaît dans ces maisons aux pignons raides, très hauts et très étroits, couverts de chaume. Leurs contours anguleux, obliques, leur

densité chancelante, leurs marches usées, creuses, ne semblent que l'incarnation, ma foi, pas trop irréelle d'un Ghetto malsain et surpeuplé, où l'on vit dans une angoisse sans fin. Les pignons étroits s'assortissent en quelque sorte aux chapeaux pointus des juifs, à leur barbe de bouc entraînée par le vent, aux voltigements surexcités de leurs mains, à leurs bras levés se cramponnant à un espace vide et pourtant si restreint, à cette inquiétude bigarrée des Orientaux. Cette foule plongée dans la terreur ou dans la joie excessive rappelle par moments les contours flamboyants, le mouvement déchiqueté d'un tableau du Greco... » (*L'Ecran démoniaque*)

Cet aspect insolite du monde et des choses accusé par le jeu des lumières, par des décors qui, tout comme le Golem lui-même, semblent pétris dans la glaise, va se retrouver désormais dans tous les films allemands de cette période. Aussi bien, au rôle du décorateur qui demeurait primordial, vint s'ajouter celui de l'opérateur. Il n'était plus question d'éclairer un décor mais d'exprimer, de signifier par des accords d'ombres et de lumières, par des clairs-obscurs étranges. Les opérateurs allemands furent de très loin les maîtres en cet art. Qu'il nous suffise de citer les plus grands, Karl Freund, Carl Hoffmann, Fritz Arno Wagner, Eugen Schüftan, Theodor Sparkuhl, sans oublier leur prédécesseur immédiat, le suédois John Julius Jaenzon. Toute la technique moderne de la prise de vues est née de leurs recherches.

Avec *Nosferatu, une symphonie de l'horreur,* tourné par F.W. Murnau d'après un scénario de Henrick Galeen (1921-22), les extérieurs réels reprennent leur droit. Mais, si le réalisateur tourne dans de petites villes médiévales, sur les bords du Rhin ou près de la Baltique, ce n'est que pour retrouver dans les façades étranges ou les landes mornes le sens du bizarre, l'aspect sinistre des choses, un univers de solitude et de désolation; pour animer le monde inorganique, dissoudre les corps dans les ténèbres; pour exprimer enfin le surnaturel au moyen de la nature elle-même[1]. Ce n'est plus le fantastique d'un milieu étrange, le dédoublement du « moi », le poids des ombres; ce n'est plus Hoffmann ou Chamisso, mais Hölderlin, Novalis ou Jean Paul; c'est la nuit de l'âme, l'angoisse métaphysique dans sa puissante horreur...

Avec *les Trois Lumières,* de Fritz Lang (1921), c'est un expressionnisme plus décoratif, obtenu non plus par une impression allant du physique au métaphysique comme dans *Nosferatu,* mais par la symbolique des formes. Dans le jeu singulier des ombres et des lumières, dans l'aspect tranchant des volumes, on retrouve la signification un peu ésotérique dont nous avons fait état à propos de *Caligari.* La hantise de la mort, la quête désespérée d'un destin échappant à la fatalité, le poids à

[1] Avec, ici et là, l'emploi de quelques sous-titres d'un lyrisme puissamment évocateur : « Dès qu'il eut franchi le pont, les fantômes vinrent à sa rencontre », etc. On songe à ces phrases-clefs, telles que : « Le presbytère n'a rien perdu de son charme, ni le jardin de son éclat » (dans *le Parfum de la dame en noir,* de Gaston Leroux), qui firent rêver Apollinaire et bien d'autres depuis...

la fois rassurant et inéluctable de celle-ci, se traduisent par des formes qui reflètent ou déterminent le sentiment voulu. Chez Fritz Lang, architecte de formation, plus que chez tout autre, les formes architectoniques et la lumière sont traitées comme « éléments de formation de l'espace », selon le terme de Rudolf Kurtz. Aussi bien retrouve-t-on chez lui les grandes structures monumentales, les volumes imposants, les escaliers surtout, si chers à Reinhardt et à Gordon Craig (décors de Herman Warm, Robert Herlth et Walter Röhrig). Les choses — merveilleuses ou fantastiques — ne sont plus, comme chez Murnau, le « symbole d'elles-mêmes »; elles sont détournées au profit d'une signification transcendante. Ainsi le grand escalier ouvert dans le mur immense que la mort a fait édifier autour de son domaine et qui s'inscrit dans une ogive très étroite et très haute rappelant la forme d'un cierge. Les premières marches se perdent dans la pénombre tandis que celles d'en haut sont éblouies de lumière; laquelle lumière s'identifie à la flamme des cierges qui constituent le leitmotiv du film, chacun d'eux étant la représentation symbolique d'un être vivant dont la mort vient éteindre la flamme à l'heure fixée par le Destin. Et lorsque la mort montant vers la lumière entraîne la jeune femme avec elle, sa silhouette, en haut des marches, dessine comme la mèche de la flamme supposée, etc.

Mais c'est dans *les Nibelungen,* tournés en 1923-24 et comprenant deux films : *la Mort de Siegfried* et *la Vengeance de Kriemhilde,* que Fritz Lang atteint à la plus haute signification de son art (décors de Otto Hunte, Kettelhut et Vollbrecht). Insistant sur l'ordonnance et l'harmonie de vastes architectures dont les volumes nets structurent l'espace en de larges plans séparés par des arêtes vives (le château de Worms, la cathédrale, les escaliers monumentaux, etc.), Lang s'exprime essentiellement par l'équilibre plastique : un équilibre parfait, statique, dû à la symétrie rigoureuse des formes, dans la première partie; instable, dynamique, dû à une asymétrie non moins rigoureuse, dans la seconde. Chaque image est composée de telle sorte que le drame est *traduit* symboliquement par les structures du décor comme si celui-ci en était le reflet cristallisé, démesurément agrandi. Et le décor, à son tour, semble dominer la tragédie qu'il contient comme si cette tragédie n'était que la projection spirituelle de son architecture. L'ensemble compose un tout singulièrement homogène, décor et tragédie formant en quelque sorte l'âme et le corps d'une même unité organique. Les personnages eux-mêmes (dont les costumes stylisés sont dus à Gerd Gudérian) sont considérés comme des formes plastiques en mouvement. Leur disposition plus ou moins symétrique, le jeu de leurs formes blanches ou noires, proches ou lointaines, dominantes ou dominées signifient à mesure tout le drame en des images dont l'ordonnance grandiose crée un art austère, quasi liturgique.

« Au cours de la scène où les deux reines s'affrontent, l'escalier immense de la cathédrale de Worms est traité comme une force humaine et devient un personnage tenant en son pouvoir Kriemhilde, petite tache blanche dominée par le triangle noir de la forme de Brunehilde. »

(L. Eisner) Dans la scène tragique qui oppose Hagen à Kriemhilde, celle-ci revêtue de sa grande houppelande blanche, celui-là casqué, bardé de fer, tous deux dressés face à face de chaque côté de la porte monumentale de Worms, sont *réunis* symboliquement par l'arc trilobé du portail. Dans la chapelle où Kriemhilde, entourée de ses dames d'atours engoncées dans les plis de leurs lourdes capes, veille le sépulcre de Siegfried, les voûtes sombres paraissent continuer la courbe des pleureuses inclinées sur le tombeau. Et la nature artificiellement composée devient plus « réelle » que la réalité elle-même : la forêt où les brumes flottantes s'étagent entre des troncs volumineux tandis que Siegfried avance sur son cheval blanc parmi les rayons diffractés, la clairière avec la source émaillée de fleurs et bordée de bouleaux atteignent à une réalité « essentielle », à la « signification éternelle » des choses.

Dans *la Chronique de Grieshuus* pourtant, tournée par Von Gerlach en 1924 d'après une nouvelle de Théodore Storm, on retrouve le paysage naturel compris comme « le corps idéalisé d'une certaine forme d'esprit ». Malgré son atmosphère foncièrement germanique (on songe à Jean Paul, à La Motte Fouqué), ce fut sans doute le plus scandinave des films allemands avec son chant d'amour fratricide mugissant à travers les arbres déracinés par le vent, secouant les corridors éventrés des vieux burgs et venant mourir sur la lande morne, terrible, lancinant comme un *lied* expiatoire.

Enfin avec *Faust* (1925), Murnau, qui fut sans doute avec Eisenstein le plus grand cinéaste que le cinéma ait connu, trouva l'expression ultime du surnaturel dans une réalité recomposée en studio. L'expressionnisme atténué des décors (de Walter Röhrig et Robert Herlth), situé entre l'architecture authentique de *Nosferatu* et la forte stylisation du *Golem*, compose l'univers étrange de ce film, guère plus étrange pourtant que les petites villes tortueuses du Moyen Âge. Les maisons de bois serrées les unes contre les autres, flanquées de ruelles étroites ou penchées sur des escaliers étranglés, enferment un espace replié autour de la petite place où s'élève la cathédrale. Mais, plus peut-être que le décor, ce sont ici les lumières et les ombres, les éclairages adoucis qui créent la *stimmung*, l'atmosphère vibrante qui unit les âmes et les choses dans une sorte d'accord mystique et ténébreux. Ce sont les clairs-obscurs de Rembrandt ou la dureté de Mantégna dans les scènes tragiques, la fluidité transparente et le *sfumato* du Vinci dans les scènes d'amour ou de séduction. Les scènes du début (la peste s'abattant sur la petite ville) et celles du jardin de Marguerite composent les plus belles images jamais vues au cinéma, images dont on ne saurait trouver d'équivalent que dans l'*Ivan* d'Eisenstein. Etablissant la signification majeure elles s'accordent cependant, pour la première fois peut-être dans un film expressionniste, à un rythme puissant grâce auquel elles prennent une résonance inquiétante. Aucun film n'a atteint à ce point au « sens métaphysique » par la mise en œuvre de ses simples ressources plastiques: et bien davantage ici que dans la symbolique du drame un peu ramené à son argument premier.

« Au début, remarque Lotte Eisner, tout ne semble que le prélude du désastre qui va s'abattre sur la ville. Soudain, la panique est déclenchée : la peste balaie tout ce monde, la tempête renverse les échafaudages, déchire les tentes minables. Dans le champ visuel gît, de biais, et parallèlement à un lambeau de toile gonflée dans un ultime effort, le cadavre recroquevillé du jongleur. L'extrême élaboration de cette composition ne pèse pas comme dans la scène de la jeune morte dans *Torgus* par exemple, tant le rythme particulier de Murnau domine le film. Et ceci devient plus sensible encore dans le passage où le moine, en train d'arrêter le flot des bambocheurs avides de leurs ultimes plaisirs, s'écroule. L'arabesque décorative est remplacée par l'incident dont le dynamisme accroît l'intensité de l'action.

» Tout au long du film on retrouve cette plastique subtile et riche qui dérive d'une sorte de fascination du visuel particulière à Murnau : dans la vision des corps des pestiférés, dans celle du masque marmoréen si pathétique de la mère morte, dans celle du moine, dressé et agitant sa croix devant une foule délirante. On ne peut oublier, dans le groupe qui entoure le pilori où Gretchen est attachée, les traits lourds d'un rustre en train de mastiquer lentement, ni les têtes des enfants de chœur, la bouche grande ouverte, innocents, inconscients, semblables aux beaux anges ambigus de Botticelli...

» (...) De l'intérieur d'une église jaillissent des ondes de lumière douce et tendre montant dans les voûtes avec les cantiques, s'échappant par le portail ouvert où elles se condensent en une sorte de mur auquel se heurtent ceux qui sont voués aux ténèbres. Les nuances des éclairages participent au drame : lueur des torches errant et s'entrecroisant dans la ville nocturne, quand la forme agrandie d'un Méphisto redevenu démoniaque se dresse criant au meurtre, ou bien c'est Gretchen parmi les effluves du bûcher se penchant vers Faust que la démence lucide a reconnu sous ses traits vieillis.

» (...) Le mouvement des images est complété par un essor de contrepoints rythmiques : le cortège clair des enfants gravissant lentement les marches qui mènent à la cathédrale, tenant comme des cierges blancs des lys dans les mains, s'oppose par un effet de montage à la foule des lansquenets hérissés de hampes et de drapeaux s'avançant vers le portail. » (*ibid*)

La symbolique, chez Murnau, est toujours celle *des choses elles-mêmes*. Toute picturale qu'elle soit, c'est une symbolique qui s'adresse à l'intelligence et à l'esprit, bien davantage qu'une symbolique des formes suscitant des répons intuitifs comme chez Fritz Lang par exemple.

Malgré l'exceptionnelle beauté de ses décors *Faust*, en tout cas, marque le point où les opérateurs (ici Karl Freund et Carl Hoffmann) l'emportent sur les architectes auprès du metteur en scène tout-puissant. Mais il est aussi le chant du cygne de cet expressionnisme symbolique à la fois mystique et légendaire qui ne sera plus guère représenté que par la nouvelle version de *l'Etudiant de Prague* tournée par Henrick Galeen lui-même en 1926 dans des décors de Herman Warm. Par *Métropolis* également, mais cette fois dans une histoire alliant au goût

de la légende celui de la science-fiction, à l'imaginaire par un réalisme vaguement socialisant. Les masses géométriques de Fritz Lang y symboliseront l'écrasement quand, hier encore, elles symbolisaient le « Surmoi » et la recherche d'un dépassement transcendantal[1].

« La culture faustienne, dit Oswald Spengler, est une *culture de volonté*... C'est le « Je » qui surgit dans l'architecture gothique; les sommets des tours et les contreforts sont des « Moi » et l'éthique faustienne tout entière est une ascension. » (*Le Déclin de l'Occident*)

Cette ascension, cette quête désespérée de la lumière au sein même des ténèbres, cet élan que symbolisaient les escaliers larges et droits, rigides comme un devoir sacré ou tortueux, étranglés, lourds d'angoisse, le désir de grandeur enfin qui animait ces films proprement faustiens, vont se diluer dans l'étrange besoin de se perdre, de s'abandonner aux appels du gouffre. Le peuple allemand, vaincu, qui retrouvait dans la légende le sens d'une grandeur passée, avoue sa défaite sous l'écrasement d'un Walhall vers lequel il tendait en vain.

Admirablement traduite par tel verset de *Zarathoustra :* « Je suis lumière. Ah ! Si j'étais nuit ! Que ne suis-je ombres et ténèbres ! Comme j'étancherais ma soif aux mamelles de la lumière »... cette recherche de l'espoir au plus profond du désespoir devient névrose. Elle devient le besoin de s'enfoncer dans les ténèbres. Une névrose qui correspond assez bien à cette autre — catholique — qui consiste à se vautrer dans le vice et le péché pour connaître la « béatifique joie » du pardon et de la rédemption. En exagérant à peine on arriverait facilement à la démence caligaresque, à ce fou qui se donnait des coups de brique sur la tête pour jouir du bien-être qu'il éprouvait lorsqu'il cessait de se meurtrir...

Au cinéma, tandis que l'influence de Carl Mayer l'emporte finalement sur celle de Galeen jusqu'alors prépondérante, on passe graduellement de la légende à un « réalisme théorique » fortement inspiré du *Kammerspiele.* L'Erdgeist de Wedekind succède au Lucifer faustien...

Avec Carl Mayer en effet qui — sur le plan constructif — fut le plus grand scénariste de son époque (Galeen ayant apporté des idées, un « climat » plutôt que des structures), c'est l'art de Georg Kaiser, de Hasenclever — réaliste par le sujet, symbolique par les intentions, expressionniste par la forme — qui succède à celui de Schlegel ou d'Eichendorf. C'est aussi la science du découpage qui l'emporte sur celle du clair-obscur.

La rue — celle des noctambules, bien sûr — y devient le symbole des tentations troubles, de l'attirance morbide, avec ses carrefours flanqués de réverbères vacillants et de prostituées honteuses, avec ses bouges enfumés, sordides, avec ici, là, partout, tout autour, l'obsession fascinante

[1] Nous n'oublions certes pas des œuvres remarquables comme *le Cabinet des figures de cire* de Paul Léni (décors de Stern et Léni, 1924), sorte de conte des Mille et une nuits tourné dans d'éblouissants décors expressionnistes qui en font une imagerie fantasque et fantastique, non plus que *le Montreur d'ombres* d'Arthur Robison (décors d'Albin Grau, 1923) mais qui ne sont point des œuvres-clefs comme celles que nous avons citées.

des objets — les objets perfides, ensorcelés, diaboliques, qui remplacent, en tant que symboles, les formes architectoniques de Lang et de Murnau. Avec l'hypnose des lueurs spectrales et des ombres crépusculaires qui enveloppent les choses de toute part, c'est l'appel de la nuit, c'est l'homme en quête d'autre chose que de lui-même et de son médiocre destin, ne trouvant en fin de compte que la ruine, le meurtre et la désolation. Tels sont les thèmes de prédilection de cet expressionnisme « réaliste » dont les premières œuvres significatives furent, peu après *Caligari : L'Escalier de service* (de Leopold Jessner et Paul Leni, d'après Georg Kaiser, 1921), *le Rail* (de Lupu Pick, d'après Carl Mayer, 1921), *De l'aube à minuit* (de Karl Heinz Martin, d'après Georg Kaiser, 1921), *la Rue* (de Karl Grune, 1923).

Tourné par Lupu Pick en 1923, d'après un scénario de Carl Mayer, *la Nuit de la St-Sylvestre* accuse une tendance plus marquée encore vers un naturalisme psychologique qui se veut réaliste, l'est par son sujet, mais s'exprime à travers une structure élaborée, purement expressionniste. D'autant que, dans ce film dont l'action se déroule en l'espace d'une heure, tout ce qui compte c'est ce qui se passe justement « autour du drame ». C'est la vie des fêtards dans le cabaret, au milieu d'une atmosphère lourde de bière et de fumée; c'est aussi le contrepoint persistant qui va chercher dans la *Umwelt* des images-symboles (la mer houleuse, le ciel ravagé, le cimetière crépusculaire, la lande déserte, etc.). images qui cherchent à rendre saisissant le côté éternel des choses dont le drame n'est qu'un aspect momentané.

Cherchant à exprimer la psychologie individuelle à travers une manière de symbolisme outrancier, n'exposant que des actions et des réactions élémentaires autour de faits divers conventionnels, présentant des caractères schématiques à l'excès dans des situations paroxystes, Lupu Pick et les cinéastes de cette école ont réalisé des films qui n'ont de réaliste que le nom. Rien ne semble aujourd'hui plus artificiel et plus faux que cette réalité gauchie, faite uniquement pour satisfaire à une symbolique préméditée. L'erreur fut de vouloir styliser le drame et les personnages en poursuivant un réalisme psychologique dont les exigences sont diamétralement opposées.

Cet expressionnisme, en effet (appelé souvent « *Kammerspielfilm* »), n'était possible que dans le réalisme poétique, c'est-à-dire en appliquant à un réel *imaginaire* une symbolique permettant d'atteindre le *sens* de cette réalité, hors toute intention psychologique ou réaliste immédiatement sensible. Et c'est encore à Murnau qu'il appartenait de le faire.

Sur un scénario de Carl Mayer primitivement destiné à Lupu Pick, scénario dont le découpage est un modèle du genre, Murnau a composé l'un des chefs-d'œuvre du cinéma muet. Inséparables, voire même inconcevables l'un sans l'autre, le fond et la forme s'y unissent en un « tout » d'une solidité et d'un équilibre rarement atteints à l'écran. C'est la perfection du classicisme dans le style expressionniste. On n'y trouve point des sommets comparables à ceux de *Faust* ou de *l'Aurore;* ni l'envoûtante poésie de l'un ni les résonances métaphysiques de l'autre.

Mais c'est une œuvre dure, puissante, poursuivant une thématique obstinée, sans faiblesse et sans heurts. Au point de vue de l'efficacité d'une forme relative à une intention déterminée, *le Dernier des hommes* (tourné en 1924 dans des décors de Walter Röhrig et Robert Herlth — opérateur Karl Freund) est l'un des films les plus parfaits et les mieux «construits» qui soient.

« Davantage encore ce film s'oppose aux préceptes expressionnistes », dit Lotte Eisner. Si l'on s'en rapporte au Caligarisme et au formalisme abstrait, c'est évident. L'expressionnisme ici est loin d'être orthodoxe mais, tout comme l'expressionnisme « légendaire », l'expressionnisme « réaliste » ne relève que du style; nullement du concept.

Semblable en cela à tous les sujets du *Kammerspiele*, le sujet du *Dernier des hommes* est une « tranche de vie » ramassée dans l'espace et dans le temps. Mais ce n'est plus une tragédie « métaphysique »; c'est un *fait* banal dont seules les conséquences ont, ou peuvent avoir, des prolongements. Il n'y a rien en effet qui ne soit plausible dans l'histoire de ce portier d'hôtel qui, touché par l'âge, est un beau soir dépouillé de sa livrée puis envoyé aux sous-sols pour y tenir les lavabos. Ce film, qui pouvait être une histoire sordide réduite à des prétextes plus ou moins fabriqués, est devenu, entre les mains de Murnau, une sorte de poème où la réalité « imaginaire » laisse entrevoir une symbolique qui ne trahit jamais la crédibilité des situations (si ce n'est, volontairement, à la fin). La différence, considérable, qui sépare Lupu Pick et Murnau, c'est que le premier construit des symboles qu'il met en images tandis que le second construit des images dont il fait des symboles...

Mais il ne s'agit jamais d'une réalité « quelconque » considérée objectivement. Le « réel » tout entier élaboré, composé, n'est saisi que pour ce qu'il peut avoir de « signifiant ». Rien n'est gratuit. Chaque geste, chaque objet est lourd de signification. Le Grand-Hôtel, la place, les rues, les faubourgs sont « représentés » par des décors à peine stylisés mais transposés juste assez pour tirer de chaque chose, de chaque élément *son expression la plus expressive*. Tout en suivant le développement narratif indispensable, l'action condense les faits de façon à ne retenir que ce qu'ils ont d'essentiel. Ils ne sont jamais saisis dans leur production immédiate mais selon un ordre, un arrangement médiateur. Les objets les plus simples, la porte-tambour, les ascenseurs, les miroirs et l'uniforme, bien sûr, tout galonné et chamaré du portier qui commande une cohorte de grooms et préside aux allées et venues de l'hôtel, sont autant de *signes*.

Comme on a pu le constater en se référant aux dates, le « réalisme expressionniste » n'a pas exactement succédé à l'expressionnisme « légendaire ». Leur développement fut simultané mais, tandis que celui-ci, exigeant des sujets exceptionnels, devait s'éteindre pour ne réapparaître que vingt ans plus tard dans les œuvres monumentales d'Eisenstein, l'autre devait, tout en s'assouplissant, féconder une grande partie du cinéma contemporain.

La Rue sans joie, de G.W. Pabst (1925) tenta de populariser l'expressionnisme à travers un mélodrame socialisant mais c'est dans

Loulou, tourné en 1928 d'après *la Boîte de Pandore* de Wedekind, que cet auteur devait exalter l'attirance trouble de la rue. Dans ce drame « réaliste », dégagé des abstractions symboliques chères à Lupu Pick, le « sens métaphysique » n'est suggéré que par le caractère à la fois candide et démoniaque d'une fille dont l'érotisme est à l'image des séductions ténébreuses de la nuit. Il y a bien du mélodrame dans ce film mais, par la science des éclairages (Fritz Arno Wagner) qui composent avec les décors (d'Andrejeff) une atmosphère lourde de sensualité morbide, par le jeu des angles qui mettent en valeur le caractère des personnages, ce film atteint, notamment dans les scènes finales avec Jack l'éventreur, ombre fantomatique rôdant dans les brumes de Londres, une tension dramatique intense dans un climat poétique inquiétant. Pabst devait retrouver des qualités analogues, mieux ordonnées peut-être, dans *l'Opéra de quat'sous* tourné deux ans plus tard (avec les mêmes collaborateurs) d'après l'œuvre de Berthold Brecht et Kurt Weil.

De son côté Murnau unissait le climat étrange, la magie visuelle de *Faust* au fantastique quotidien du *Dernier des hommes* dans *l'Aurore*, tourné aux Etats-Unis en 1927 et qui demeure l'un des plus beaux films du monde.

On peut dire que tout l'art d'un Sternberg (*l'Ange bleu, l'Impératrice rouge*) est sorti de l'expressionnisme. Celui encore d'un Orson Welles (*Citizen Kane, les Ambersons*). Son influence fut considérable sur des réalisateurs aussi différents que John Ford (*le Mouchard, le Long Voyage*); Frank Borzage (*Ceux de la zône, Comme les grands);* Marcel Carné (*Le jour se lève, Quai des brumes);* David Lean (*les Grandes Espérances, Olivier Twist);* Laurence Olivier (*Hamlet*); Mizoguchi (*les Contes de la lune vague*); Ingmar Bergman (*le Septième Sceau, les Fraises sauvages)*; etc.

Débarrassé de sa mystique et surtout d'un souci trop exclusivement pictural, on peut dire que l'expressionnisme aboutit à une représentation qui *tend* vers la symbolique du drame à travers la symbolique des choses.

Si l'on prend un film comme *l'Ange bleu* par exemple, on s'aperçoit tout de suite que la stylisation du décor consiste à accuser, à forcer certains aspects qui sont de nature à refléter le climat dramatique et la psychologie des personnages. Les maisons de guingois, les ruelles sombres, les impasses tortueuses le sont davantage qu'elles ne le seraient dans la réalité vraie. Il y a plus de flaques d'eau qu'il n'y en aurait dans une ruelle naturellement boueuse. Ces flaques d'eau, ces palissades, ce bec de gaz, cette boue composent une ruelle qui est bien *cette* ruelle avec ses particularités, ses singularités évidentes mais tout de suite on passe de l'objet au sujet, du concret à l'abstrait et *cette* ruelle devient *la* ruelle. Non pas tout à fait le symbole, mais *l'image* de l'idée : « ruelle boueuse, tortueuse et obscure ». La ruelle, sans cesser d'être objective et concrète, devient subjective et abstraite. Elle est à la fois personnelle et impersonnelle; c'est en même temps une « individualité » et un « en soi ». De plus, elle est une sorte de « traduction plastique » de l'état d'esprit du professeur Unrath qui va, dans la nuit, fuyant les

regards, retrouver Lola-Lola au cabaret de l'« Ange bleu ». Elle devient le symbole de sa dégradation.

Qu'il s'agisse du bec de gaz, de la palissade, d'un mur ou d'un pavé, l'objet impliqué dans cet ensemble a donc une triple signification :

1. Il existe en tant qu'objet avec ses caractéristiques, ses formes personnelles, sa matière, son poids, sa réalité vraie. Il se donne pour ce qu'il est et ne signifie rien d'autre que ce qu'il est.
2. Il se charge ou, plus exactement, « on » le charge d'une signification abstraite. Il devient comme la représentation de son « essence ».
3. Introduit dans une situation dramatique, il reflète ou symbolise tout un état d'esprit. Il devient *signe*. Il dit ce qu'on lui fait dire sans cesser pour autant d'être ce qu'il est, indépendamment du drame proprement dit.

En d'autres termes l'objet garde sa valeur, sa matérialité, sa pesanteur, son *existence propre*. Mais cette pesanteur de l'objet est augmentée du poids de tout ce qu'il acquiert dans une continuité dramatique qui l'enveloppe de toute part. Surchargé de symboles, il paraît *plus lourd* et semble avoir une épaisseur inaccoutumée.

Dans les films expressionnistes ou qui relèvent de l'expressionnisme, tout semble se passer dans un monde où l'air serait plus épais et le ciel pesant comme un couvercle; un monde à la fois réel et irréel où l'irréel serait retenu au sol, incorporé à la matière; un monde à la fois obscur et lumineux où la lumière elle-même participerait à l'étouffement des individus. La pesanteur, l'écrasement y sont de règle.

Sans doute un certain réalisme peut-il trouver dans l'interprétation décorative une valeur poétique accrue. Mais le décor, même s'il transpose quelque peu, doit satisfaire à la réalité concrète. Ce n'est que dans la constitution d'un monde légendaire, voire d'une réalité devenue Mythe que l'expressionnisme architectural peut se donner libre cours. Il ne s'agit plus alors de reconstituer mais d'évoquer, de suggérer, de faire vivre un « imaginaire » qui garde, hors d'un passé où elle s'enfonce obscurément, la signification décantée d'une réalité autrefois vivante : ce que Fritz Lang fit au temps du muet avec *les Nibelungen*, ce qu'Eisenstein fit de nouveau avec *Alexandre Nevsky* et *Ivan le Terrible*, et que permettraient de faire *la Chanson de Roland* et les chansons de geste du Moyen Age.

A l'encontre de presque tous les films dont nous venons de parler qui ne sont visibles aujourd'hui qu'à la cinémathèque — et encore, à raison d'une ou deux projections par an — *Alexandre Nevsky* et *Ivan le Terrible* peuvent être vus facilement. Il nous paraît donc utile d'en dire quelques mots au risque de nous répéter.

Dans le sens que nous venons de dire, à savoir des faits dont la réalité passée, moins importante que leur projection historique, permettait une figuration légendaire, l'histoire du prince Alexandre Nevsky offrait un thème idéal.

Voyons comment Eisenstein a repris l'essentiel des méthodes expressionnistes de Lang et de Murnau pour arriver à ses fins.

Dans *Nevsky*, tout comme dans les romans de chevalerie, l'intrigue amoureuse n'est qu'un motif en marge de l'action, un décor psychologique, sans plus. Les personnages étant stylisés autant que les événements, leur comportement « signifie » un caractère plutôt qu'il ne l'exprime. Ce sont des entités, comme dans tout poème épique, des « figures » soumises à un ensemble expressif qui conduit et détermine leurs attitudes, le plus souvent hiératiques. Ce ne sont plus des êtres vivants mais des héros, des demi-dieux entrés dans la Légende.

Les décors, dépouillés, épurés, situent les personnages et l'action selon un jeu de lignes et de formes qui s'organisent, se répondent et se correspondent. Acteurs et figurants sont comme des formes mobiles qui évoluent parmi des formes immobiles, créant de ce fait des rapports plastiques variables et constamment différenciés.

A l'exception des acteurs situés au premier plan et constituant une unité majeure, les personnages sont groupés dans un ordre symétrique ou asymétrique. Ils sont distribués par deux, trois ou quatre, étagés dans la profondeur du champ proportionnellement à leur nombre, aux espaces vides, aux volumes formés par les décors et à l'organisation numérique de ces volumes. Par exemple si l'on a : une tour (au premier plan), trois marches (à l'arrière plan), on a : trois personnages (sur la tour), un personnage (sur les marches). Si l'on a : un personnage au premier plan, à gauche; trois personnages au second plan, à droite; on a : quatre personnages (trois, plus un) à l'arrière-plan, groupés sous la courbure d'un porche qui les enferme esthétiquement. Etc.

En dehors de cette distribution dans l'espace, lorsque plusieurs personnages sont réunis dans un plan rapproché, ils s'inscrivent toujours, de par leur situation respective, dans un graphisme linéaire qui dessine sur la surface de l'écran une courbe, un triangle, une ligne brisée ou quelque figuration géométrique. Celle-ci accentue le caractère de la représentation et symbolise plus ou moins un *état* momentané ou un sentiment d'ordre général qui se rapporte à ces personnages. Par exemple :

agressivité : angles aigus, triangles fermés (thème qui s'accomplit dans les lignes obliques des lances);
défense : carrés, cercles, demi-cercles (thème qui s'accomplit dans les formes rondes ou carrées des boucliers);
autorité : plans surélevés, triangles à angles larges pointant vers le haut (thème qui s'accomplit dans les lignes verticales des lances situées derrière le chef et dans les figures symboliques des cimiers : la patte d'aigle, signe de domination; la main levée, symbole d'autorité; les cornes de taureau, symbole de force; etc.).

Il est évident que cette composition, cette savante répartition des plans, des lignes et des volumes, n'est faite qu'en raison du mouvement dramatique, en vue d'une signification plus intense du contenu. Ce n'est pas un jeu gratuit mais une organisation fonctionnelle intelligemment concertée.

En dehors de la symbolique un peu ésotérique des tracés régulateurs autour desquels les images s'organisent, il faut citer tout particulièrement

le thème de la *blancheur :* les manteaux blancs des Chevaliers porte-glaive, l'immense étendue glacée du lac Tchoud, les champs couverts de neige, etc.

« Il nous suffira de rappeler, dit Eisenstein, le rôle thématique joué par le blanc et le noir dans *la Ligne générale* et dans *Alexandre Nevsky*.

» Dans *la Ligne générale*, le noir était associé à tout ce qui était réactionnaire, criminel, ou anachronique, tandis que le blanc était la couleur dans laquelle s'incarnaient le bonheur, la vie et les formes nouvelles d'organisation.

» Dans *Alexandre Nevsky*, au contraire, les houppelandes blanches des chevaliers sont associées aux thèmes de cruauté, d'oppression et de mort; cependant que la couleur noire, attribuée aux combattants russes, incarne les thèmes positifs d'héroïsme et de patriotisme.

» (...) Cela veut dire que nous n'obéissons pas à une loi omnipotente de « significations » absolues quant aux correspondances entre les couleurs et les sons, quant aux relations entre ceux-ci et certaines émotions. Nous décidons par nous-mêmes quelles sont les couleurs et les sons qui rempliraient le mieux le rôle ou l'émotion que nous leur avons assignée et dont nous avons besoin. » (*Film Sense*).

L'action se passe en plein hiver. Il est donc *normal* que les champs soient couverts de neige, que les étendues d'eau soient gelées. Mais, le thème de la blancheur étant ainsi posé, ces impressions associées *ajoutent* au thème majeur des houppelandes : morsure du froid, rigidité glacée, désolation nue, etc. Avec, parmi les chevaliers et pour contrepoint tonal, le moine noir qui accuse le thème de la blancheur.

Qu'il s'agisse de leurs déploiements au cours de la bataille ou de leur stationnement au camp, les chevaliers teutoniques sont *toujours* présentés en formations géométriques, groupés en triangles, carrés, rectangles, demi cercles, etc., composant ainsi des figures qui accentuent la ligne d'un décor ou contrastent avec elle. Mais ces lignes, ces angles qui se déploient dans un mouvement haché, discontinu, accusent surtout la dureté, la sécheresse d'âme, le caractère « abstrait », l'aspect « non-vivant », « non-sensible » des chevaliers, figurent une rigidité de fer, mais une rigidité qui peut être brisée.

Au contraire, les Russes qui se déploient selon un mouvement désordonné, chaotique, mais ample et continu, figurent comme un flot mouvant dont les vagues successives viennent battre contre le roc. La bataille reflète, dans son mouvement de flux et de reflux, le dialogue de l'Océan et du Rocher, lequel, finalement, éclate sous les pressions accumulées. Et ces mouvements de flux et de reflux sont organisés dans le cadre de l'image selon une réponse de diagonale à diagonale, d'horizontale à horizontale, avec alternance des « blancs » (Teutons) et des « noirs » (Russes). Ce sont comme autant de rimes plastiques inscrites dans une symphonie de lignes, de formes et de tonalités qui développe une symphonie de mouvements.

Tout concourt à créer une unité dynamique qui détermine une émotion physique intense; une émotion qui est la *même*, infiniment

multipliée, que celle suscitée par le fait dramatique représenté. Une fois la bataille engagée, le rythme s'élargit, s'amplifie et *devient* le mouvement de flux et de reflux que nous venons de dire. On passe d'un état à un autre état, d'une dimension à une autre dimension, laquelle reprend la précédente en l'amplifiant.

Accomplissant enfin le thème de la blancheur dans une résolution finale où les deux aspects se rejoignent, les glaces, qui se brisent, engloutissent les chevaliers teutoniques...

A côté de ce thème majeur il faudrait citer le thème des lances dont les positions tantôt verticales, horizontales ou diagonales, tantôt combinées, donnent une interprétation plastique des événements en fonction de leur évolution dramatique. Le thème des heaumes et des casques teutons (carrés ou rectangulaires, fermés et anguleux) et des casques russes (arrondis). Encore le thème du feu, lié au peuple russe comme le thème de la glace est lié aux Teutons. Ainsi : les enfants précipités dans les flammes; le gouverneur de Pskov, pendu, entouré des flammes et des fumées du brasier; la flamme vacillante de la lampe à huile, chez Nevsky; les torches maniées par le peuple lors du soulèvement collectif contre l'envahisseur allemand, par Olga cherchant les blessés sur le champ de bataille; les bougies placées entre les mains des morts, lors du retour triomphal de Nevsky, etc.

A travers la transfiguration symbolique des éléments et des choses, à travers la transfiguration épique des individus et de leurs actes, Eisenstein atteint à une sorte de mythologie agissante. Par la grandeur et la signification d'un contenu constamment sublimé, il atteint à une véritable incantation au travers de laquelle l'idée d'« extase », de participation totale, prend son sens le plus noble et le plus élevé.

Mais, à l'expressionnisme latent, à la transposition plastique qui lui sert de base, il ajoute un développement rythmique qui emporte les événements dans un envol d'une fureur épique; un mouvement qui manquait à la plupart des films allemands et que seul Murnau a su trouver dans une tout autre voie.

On sait qu'Eisenstein, parti avec *le Cuirassé Potemkine* d'une réalité objective élevée à l'épopée par le rythme et par l'organisation des structures, en était arrivé peu à peu à une expression fondée sur la plastique des images. Rendre pathétique ce qui ne l'est point ou ne le semble pas, sublimer le réel, atteindre à l'extase, déterminer une sorte de béatitude grâce à laquelle le spectateur entre dans un état de réceptivité immédiat et participe émotionnellement (et, de là, mentalement) à l'action représentée, tel fut le propos d'Eisenstein qui rêvait à une sorte d'hypnose par le film à partir d'un sujet susceptible d'entraîner les foules dans un même élan spontané, dans une même adhésion quasi religieuse.

« Je veux, disait-il, faire des images qui rayonnent d'un sens profond, au-delà — mais *à partir* — de ce qu'elles montrent, comme si les faits représentés étaient le *signe* d'un mouvement psychique. De la sorte, l'image « fixant » une tendance, un idéal ou une aspiration quelconque pourra-t-elle engendrer l'extase. »

Aussi bien, dans *Ivan le Terrible*, comme dans *Alexandre Nevsky*, tout est symbole. Si le drame développe une crise de conscience (dans la seconde partie), ce serait sottise que de vouloir chercher l'expression de cette crise dans l'analyse psychologique d'un personnage luttant et agissant. La psychologie est *mise en signes*. Ce sont autant d'états d'âme qui s'inscrivent dans un « moment dramatique » déterminé, et qui sont chaque fois traduits par une attitude précise imposée par les circonstances.

Dans la scène magistrale où Ivan entre en lutte ouverte avec le moine Philippe, les caractères sont exposés non seulement par le comportement des personnages mais par le graphisme pictural de ce comportement. Le mouvement des toges, des manteaux, des draperies, les positions respective des deux antagonistes, le jeu des crosses, tout cela dessine une succession d'angles ouverts et fermés, une suite d'arabesques dont la symbolique ésotérique est l'ultime expression du drame représenté.

Les arcanes de l'art eisensteinien sont les mêmes que celles de la liturgie classique. Par-delà cette liturgie elles retrouvent les fondements d'une symbolique aussi vieille que le monde, aussi vieille que la notion même de l'art, la symbolique de la « représentation ». Chez cet auteur, le pôle d'attraction de chaque image, c'est-à-dire son point d'équilibre plastique (lieu géométrique des lignes, des plans et des volumes), ou encore son point d'équilibre dramatique (situation privilégiée d'un personnage ou d'un objet), coïncide toujours avec le sens dont elle est chargée, en devient le *signe*. Le fait représenté se trouve alors décanté, élevé au symbole par le secret de cette architecture.

Dans *Ivan le Terrible* pourtant, la recherche constante du monumental et du solennel aboutit à une œuvre écrasante, un peu figée parfois. La composition plastique, élargie aux dimensions d'une architecture colossale, déborde de toute part et les images, qui transposent des faits plus ou moins authentiques dans une représentation figurative, tendent constamment vers la cristallisation iconographique des événements, des gestes et de l'action. L'œuvre est comme stratifiée dans une suite d'images prodigieuses qui ramènent tout à leur seule composition. Chacune d'elles est un chef-d'œuvre pictural et la continuité un défilé de splendeurs tendues vers la noblesse et la gravité hiératique. Mais le rythme en est lent et monotone, du moins en ce qui concerne la première partie. C'est moins un film, au sens dramatique du mot, qu'une cérémonie religieuse : une transfiguration liturgique qui exalte la grandeur impériale (le Tsar représentant le peuple et la volonté populaire, l'union de tous derrière un chef), au sein d'une atmosphère étranglée — celle des intrigues sournoises, des ambitions hypocrites et de la fourberie, que traduisent les voûtes basses, les couloirs étroits, les réduits tortueux, devant l'élargissement solennel des arches et des salles immenses où les sonorités se répercutent d'écho en écho. C'est enfin, dans un climat d'angoisse et d'étouffement, la mystique du pouvoir contre la mystique de la haine et de la trahison.

Sur le plan de l'image pure, c'est éblouissant. Sur le plan filmique, c'est un chef-d'œuvre un peu lassant. Certes, vouloir y trouver le même

rythme que dans *Alexandre Nevsky*, c'est demander du mouvement à une œuvre qui ne le sollicite pas. Le mouvement y est intérieur, ressenti surtout lorsqu'on voit les deux parties ensemble. C'est un glissement continu du statique au dynamique, un dynamisme qui devait s'épanouir vraisemblablement au cours de la troisième époque (non réalisée) mais qui, déjà, éclate dans les scènes du banquet et dans les séquences traitées en couleurs. Le plus extraordinaire, c'est que ce glissement du statique au dynamique est à l'inverse de la progression dramatique. La première partie, de caractère épique, est *justement* la plus statique. La seconde, dramatique et psychologique, est *au contraire* la plus dynamique. Jamais encore on n'avait de la sorte exprimé le mouvement par l'absence de mouvement et l'immobilité apparente par le mouvement lui-même.

Au point de vue pictural la séquence du siège de Kazan est d'une splendeur inégalée. Le long et lent défilé des soldats venant déposer leur obole avant la bataille et cheminant sur trois lignes qui coupent la colline où les tentes sont plantées, taches blanches se détachant sur les nuages noirs; le plan montrant Ivan, debout près de son trône dressé sur la colline, avec les nuages qui se déploient en éventail comme s'ils jaillissaient de son imposante stature en un rayonnement souverain, sont des images à vous couper le souffle tant leur beauté singulière a de force, de grandeur dans l'apparente simplicité d'une composition prodigieusement élaborée. C'est une des plus belles suites plastiques de toute la cinématographie universelle.

Dans la seconde partie les séquences en couleurs — le banquet, le défilé des opritchniki — déploient des images qui sont, elles aussi, d'une étrange beauté. Dans celles-ci, la composition prend son sens du fait du jeu éblouissant des couleurs, de leur étonnante mobilité. Le rythme, donné par la cadence des sensations colorées qui, chacune, *traduisent* un sentiment, une pensée, est moins rythme de mouvements et d'actions que d'états psychiques. La couleur est traitée moins comme *valeur* que comme *signe*. Là encore la splendeur picturale, l'éblouissement formel l'emportent sur la tragédie qui se révèle à la faveur de cette forme et n'existe que par elle.

C'est bien l'aboutissement de l'art eisensteinien : non point un art formel au sens vide et péjoratif du mot. Un art *de la forme* pour ce que cette forme *signifie*, pour ce dont elle est *l'expression* au sens total du mot.

L'aboutissement aussi de l'expressionnisme architectonique dont le sens rejoint le cérémonial liturgique à force de se vouloir ésotérique et sacré.

Quelle que soit en effet la grandeur ou la perfection des chefs-d'œuvre produits par cette école on voit bien qu'elle aboutit à une impasse, que son esthétique n'est applicable qu'exceptionnellement. On n'en saurait faire un moyen d'expression courant, d'autant moins qu'il est impropre à signifier la vie dans ce qu'elle a de spontané, d'immédiat, dut cette spontanéité être le résultat d'une recherche sciemment élaborée. D'autant moins aussi que, malgré un rythme possible, la structure pictu-

rale tend à retenir l'attention sur les qualités esthétiques de l'image au détriment des choses, « figées » dans leur représentation.

« Selon le point de vue où l'on se place, remarque Jean-Pierre Chartier, ces magnifiques tableaux semblent trop longs ou trop courts. *Trop longs* pour que l'on soit pris par le mouvement du film, *trop courts* pour que l'on se laisse aller à contempler les images à loisir. Cette remarque révèle le paradoxe que l'on commet en prétendant doter le cinéma des moyens d'expression propres à la peinture ou à la plastique théâtrale. On voit un film mais on regarde un tableau. La peinture est faite pour être contemplée car elle vise à fixer, c'est-à-dire à immobiliser une vision fugitive en lui donnant l'harmonie et l'équilibre que n'ont pas les spectacles communs. Dès que l'image cinématographique prend une valeur plastique propre, l'attention du spectateur est détournée du déroulement, l'image lui apparaît comme un petit tableau et il sent le besoin de s'arrêter pour en saisir l'intention et la signification. Vouloir composer un film avec une succession de tableaux c'est prétendre s'exprimer à la fois par l'immobilité et par le mouvement — ou plutôt c'est sacrifier le film à l'image. » (*Art et réalité au cinéma*)

En fait, si l'image *peut*, dans le développement du film, exprimer et signifier déjà de par son organisation plastique, il faut que cette signification puisse être instantanément comprise ou ressentie. Au lieu d'être une sorte de tableau préalablement conçu, l'image doit seulement *tendre* vers le tableau en organisant le contenu vivant qu'elle représente, sans jamais perdre de vue qu'elle est avant tout l'élément avec lequel se construit le déroulement du film et qu'en conséquence elle doit satisfaire d'abord aux nécessités de ce déroulement.

Quoi qu'il en soit, si ces recherches formelles témoignent d'une conception essentiellement picturale, c'est peut-être parce qu'il convenait d'organiser l'espace filmique avant de prétendre en organiser la durée. De là à « composer » avec le décor, à organiser une représentation susceptible de donner un sens particulier à la chose représentée en suivant les principes de la peinture (qui, elle aussi, est « représentation » et « mise en scène »), la voie était, semble-t-il, toute tracée.

Consciemment ou non cette démarche avait pour but de soumettre le réel à son image, de distinguer l'art d'avec la réalité. Intuitivement ressentie, la dualité du « représenté » et de la « représentation » devait conduire les cinéastes dans les voies de la peinture.

S'il était difficile en effet d'interpréter le réel en le photographiant, fut-ce dans un cadre, il devenait possible de l'interpréter en constituant cette « interprétation » devant la caméra. On photographiait de la sorte un acquis esthétique obtenu par des moyens décoratifs. On représentait une « représentation ». Ainsi l'œuvre filmique était-elle assurée de son emprise sur le « réel » : elle en fixait les formes, elle en traduisait l'essence. Mais, devenu essentiellement expressif, le donné représenté en arrivait à disparaître derrière sa propre représentation, à perdre ses valeurs vivantes, oubliant, derrière une « essence » envahissante, jusqu'à son existence même.

Quel que soit le dynamisme qui entraîne parfois les images composées de la sorte, c'est cet excès qui leur donne un caractère stratifié, figé. Le vivant y est ankylosé dans la beauté esthétique qui le signifie; *une beauté à laquelle on le soumet quand elle devrait lui être soumise.*

Néanmoins les recherches picturales, expressionnistes ou autres, démontrent que si les attributs morphologiques du film ne sont pas inhérents au film lui-même mais aux choses représentées, ils deviennent inhérents à son être en tant que film dès l'instant que ces choses sont devenues *images* c'est-à-dire éléments de leur propre fabulation.

Et pourtant, devenu image, le réel n'en garde pas moins son caractère objectif, indépendant. Il est à la fois *dans* l'image, en tant que valeur compositionnelle, et *en dehors* d'elle en tant que représenté. L'esprit vise *à la fois* un réel et une image, un représenté et une représentation. C'est l'équilibre entre ces deux données contradictoires mais essentielles (signifiantes l'une et l'autre sous des rapports différents) qui détermine la valeur et l'authenticité du film. L'excès de signification *dans* l'image entraîne à un esthétisme figuratif qui risque de scléroser les choses représentées tandis que l'excès de signification *des choses* représentées conduit le film à n'être plus qu'un véhicule chargé de transmettre des valeurs auxquelles il n'a point part.

C'est pourquoi il est excessif de dire, comme M. Lucien Sève (à propos du plan filmique) : « S'il montre une voûte basse et sombre, ce n'est pas comme une valeur picturale qui stabilise la figure ou écrase les personnages, mais comme une composante du champ spatial qui explique et situe les actes des gens : ils font attention à ne pas s'y heurter. » (*op. cit.*)

Que cette voûte soit une composante du champ spatial, c'est évident; c'est même ce qu'elle est *avant tout*. Mais c'est *aussi* une valeur picturale. Autant qu'un décor c'est un élément de signification — disons, plus exactement, avec lequel on *peut* signifier.

Dans *Ivan le Terrible*, objectera-t-on, cette hauteur, cette profondeur concernent le palais du Tsar et non les images, bien qu'elles y déterminent des rapports de formes, d'ombres et de lumières. Objectivement, en effet, c'est le palais qui nous est montré. Mais si ce décor a été construit de la sorte, ce n'est pas seulement à des fins descriptives ni même pour lui assurer une relative authenticité devant l'Histoire. C'est pour permettre à la caméra, placée sous certaines incidences, de *composer* avec lui et d'en tirer une signification préméditée. Si elles *concernent* le palais, cette hauteur, cette profondeur *n'appartiennent* finalement qu'aux images *pour lesquelles* (ou pour l'expression et la signification desquelles) le cinéaste les a conçues. Sans doute s'agit-il — là encore — d'une réalité artificielle agencée en vue de certains effets. Mais il en est ainsi de tout décor. Et si la réalité « naturelle » n'est point préparée à cette intention, il appartient au cinéaste de composer avec elle, d'obtenir une image qui tire ses valeurs signifiantes aussi bien des choses visées que de leur « mise en place ». A condition, bien entendu, que cette composition préserve la spontanéité vivante des choses représentées et la maintienne hors de toute atteinte.

35 *Espace et peinture*

Il est assez curieux de constater que dans cette quête incessante de l'espace le cinéma, consciemment ou non, a parcouru en vingt ans le chemin suivi par la peinture au cours de plusieurs siècles.

En portant l'attention sur la personne humaine, la religion chrétienne a fait descendre la tragédie antique de son Olympe. Avec elle, elle est devenue drame. Mais, si l'on excepte les mistères montés sur le parvis des cathédrales, on doit reconnaître que les premiers metteurs en scène de notre ère furent des peintres et des sculpteurs. Ayant pour objet de raconter l'Histoire sainte, de la mettre en images, leurs vedettes furent les anges et les démons, les saints et les martyrs.

Si je parle ici d'évolution de la peinture relativement à cette quête de l'espace, ce n'est point que je veuille le moins du monde entendre une idée de « progrès ». Au cinéma, où l'espace est un élément essentiel de signification et d'expression, son manque ou sa déficience soulignent une faiblesse évidente. En peinture, il ne s'agit guère plus que d'un changement d'intentions formalisatrices.

Sans remonter à l'Antiquité où la peinture, lorsqu'elle n'était pas simplement décorative, était tout entière — fresque ou mosaïque — dans une image qui ne cherchait pas à imiter la vie mais à créer une forme idéale, une sorte de figuration concrète de l'abstrait, on peut dire que la peinture occidentale commence à Cimabué c'est-à-dire à un art venu tout droit de Byzance. Il s'agit d'atteindre au rêve, à la contemplation à travers des attitudes hiératiques qui visent à suggérer et point du tout à représenter. Les formes sont linéaires comme dans le vitrail et se détachent sur un fond doré. Vitrail, fresque ou icône, l'image se veut image au sens idéal du mot.

Peut-être serait-il plus correct de dire que l'art byzantin s'achève glorieusement dans l'œuvre de Cimabué car, en fait, l'art occidental commence avec Giotto.

La césure est nette. La peinture, brusquement, acquiert une troisième dimension. L'art se veut toujours contemplatif, mais réaliste aussi bien. Les personnages prennent corps, s'installent dans leur propre épaisseur, se situent dans un milieu réel figuré par des architectures qui accusent un certain relief. Comme le remarque Louis Gillet, « au lieu d'être la reprise d'un thème et d'une cantilène, un pur délice de la vue et de l'âme, l'art de peindre devient une prise de possession de la nature, un moyen de connaissance et d'investigation ». L'influence de la sculpture fut sans doute déterminante : « Il faudrait, souligne le même auteur, considérer certains morceaux comme le buste de Capone ou comme la statue assise de Robert d'Anjou, rappeler tout le travail accompli par Nicolas et Jean de Pise. » (*Remarques sur la peinture*)

Repris par Masaccio et par plusieurs générations de peintres, l'art de Giotto évolue vers une connaissance chaque jour plus approfondie de la perspective, du modelé et des structures spatiales. Les peintres sont à la fois des géomètres comme Piero della Francesca, des sculpteurs ou

des architectes comme Verrocchio. Et l'espace, de plus en plus, s'introduit dans la peinture.

Chez Giotto pourtant, si les corps ont une épaisseur et les formes un relief, l'espace est dépourvu de profondeur. C'est celui d'une scène de théâtre : un espace « réel » habité par les personnages du drame et qui se détache sur un « fond » dont les perspectives figurées sont sans liaison avec les choses et les êtres du premier plan. Ceux-ci sont disposés face au spectateur, et le paysage lui-même se dresse comme un décor découpé dans du carton (*le Massacre des Innocents, Saint François et le miracle de la source, etc).*

Dans les fresques d'Angelico la disposition des personnages relève de l'imagerie. C'est celle d'un chœur groupé méthodiquement autour d'une figure centrale. Certains personnages néanmoins sont vus de dos mais l'espace est fermé autour d'eux. C'est le relief corporel appliqué à l'iconographie de Cimabué *(le Couronnement de la Vierge*).

Malgré leur composition savante, un peu sèche, leur équilibre quasi géométrique (qui fait penser à Seurat), les personnages de Piero della Francesca n'ont encore que le relief d'une médaille. Ils ne se « détachent » pas; l'air ne passe pas entre eux (*la Reine de Saba*).

Le mouvement, la diversité des plans n'apparaissent qu'avec Paolo Uccello et Benozzo Gozzoli, voire avec Ghirlandajo. Mais cette diversité n'occupe encore que l'espace concédé aux premiers plans — disons, en termes de cinéma, l'espace compris entre le plan moyen (premier plan du tableau) et l'ensemble rapproché. Les arrière-plans s'étagent selon une habile perspective mais celle-ci constitue un « fond » semblable à une « découverte photographique » ou encore à des maquettes disposées en trompe-l'œil. C'est comme de deux espaces hétérogènes rapportés l'un à l'autre dans le corps même du tableau : l'espace du drame, sensiblement « spatial », et l'espace du paysage qui apparaît comme une toile peinte. La liaison entre eux est tout intellectuelle. Il ne s'agit plus de théâtre au sens primitif du mot, comme chez Giotto, mais d'une mise en scène largement spectaculaire déployés sur la scène d'un Opéra (*la Profanation de l'hostie, Batailles, Cortège des rois Mages*, etc.)

Il semble que ce soit dans les enluminures de Jean Fouquet, ancêtre du « réalisme » français, qu'il faille chercher les premières manifestations d'un espace relativement homogène. *Etienne Chevalier et Saint Etienne* se détachent sur un couloir qui fait encore un peu « toile de fond » mais, par l'effet des perspectives, par le fait aussi, sans doute, qu'ils ne sont pas représentés « en pied » mais en « plan américain » (la liaison des espaces étant alors plus facile) ils semblent *appartenir* au monde qui les entoure.

En fait, c'est avec Van Eyck que cet espace homogène devient sensible comme tel. Peut-être était-il plus aisé d'obtenir cet effet dans le champ restreint d'un intérieur bourgeois que dans les paysages florentins tout pénétrés de lumière, mais, en tout cas, *Maître Arnolfini et sa femme* sont bien *dans* le décor et plus du tout situés *devant* lui. Un décor qui, de plus, n'est plus « théâtral » mais authentique. Le « regard

de la caméra », ouvert sur le monde, succède à l'artifice de la scène. Un artifice pourtant qui restera l'apanage de l'Ecole florentine malgré l'intégration des perspectives.

En effet, si la naïveté feinte et la richesse poétique de Botticelli sont dans la pureté du dessin, dans l'élégance linéaire, sa peinture relève encore de l'« imagerie » et, par là, rejoint l'art de Giotto et d'Angelico. Le paysage, purement conceptuel, est aboli autant que transcendé. C'est une « idée » d'espace (*le Printemps, la Naissance de Vénus*).

De ce point de vue, on en dirait autant de Michel-Ange, profondément réaliste par la forme, le mouvement, le volume et chez qui la puissance du statuaire l'emporte. Car si ses Titans sont bien *dans* l'espace, autant dire qu'ils sont dans l'Infini : le ciel et les nuages ne supposent aucun point de repère par rapport à quoi les situer. Devenu cosmique, l'espace est aboli dans sa spatialité même.

« Lorsque la peinture touche à l'architecture, dit Le Corbusier, c'est qu'elle a passé les oasis charmantes de l'agrément et qu'elle parle à l'esprit. » Mais il n'y a pas d'architecture sans espace, sans organisation de l'espace. Or c'est au Pérugin, croyons-nous, qu'il convient de faire remonter l'apparition de cette ordonnance dans l'Ecole florentine. Dans *la Remise des clefs à saint Pierre*, par exemple, l'immense étendue de l'esplanade englobe tous les personnages, depuis le premier plan jusqu'au fond constitué par la cathédrale et les deux arcs de triomphe monumentaux. Si elles font un peu « décor », ces constructions ressemblent à celles d'un film bien davantage qu'aux panneaux d'une scène de théâtre. Seuls, le paysage que l'on aperçoit à l'extrême arrière-plan et le ciel semblent appartenir à une gigantesque toile de fond. Bien que les personnages soient groupés d'une façon toute théâtrale, selon une double rangée linéaire au premier plan et selon une disposition quasi linéaire au second plan, sans autre liaison entre eux que la perspective des dalles qui « unifie » l'espace, la « mise en scène » ici n'est plus, à proprement parler, théâtrale. Semblable aux mises en scène spectaculaires du cinéma italien, celles des Pastrone, des Guazzoni, des Caramba, elle ne le paraît que selon l'optique réaliste du cinéma contemporain. Le mouvement, en effet, est orienté théâtralement. Aucun des personnages ne se dirige vers l'horizon ou vers les premiers plans; les déplacements se font vers la droite ou vers la gauche, c'est-à-dire côté cour ou côté jardin; c'est-à-dire, encore, dans le « plan du tableau ».

C'est avec Raphaël que la « vision cinématographique » apparaît dans la peinture italienne. Point dans ses petits sujets d'où l'espace est absent mais dans ses grandes compositions telles que *l'Ecole d'Athènes* où, pour la première fois, les personnages (Platon, Aristote et leurs disciples) se dirigent *vers le spectateur*. Sans doute obéissent-ils aux nécessités de la composition bien davantage qu'à la spontanéité naturelle de la vie, sans doute les écrivains qui occupent le premier plan sont-ils groupés d'une façon fort conventionnelle, mais la vision est celle d'un cinéaste et plus du tout d'un homme de théâtre. La caméra — si je puis ainsi dire — est au raz du sol et la « prise de vues » en légère contre-plongée. Les voûtes immenses, élancées autant que pesantes, accusent par

la fuite de leurs perspectives la profondeur d'un champ spatial prodigieusement structuré. L'air circule et la lumière, qui pénètre de toute part en jouant avec les ombres parcimonieuses, enveloppe les choses et les personnages. L'espace est là, non plus tel qu'un « vide » ainsi qu'il en était encore dans l'œuvre du Pérugin, mais tel que le lieu géométrique unissant décor et personnages dans un tout univoque. En dehors même de ses qualités reconnues, il est peut-être temps de souligner l'importance de cette œuvre dans l'histoire de l'art car cette considération de *l'espace* — qui n'est certes pas la condition essentielle de la peinture mais qui n'en est pas moins une des conditions majeures de tout tableau visant de grands ensembles — est assez souvent laissée pour compte par les historiens et les critiques d'art. Elle est la mesure *du réel* sinon du « réalisme ». Même chez Mantegna, les perspectives qui attestent d'un « angle » singulier et singulièrement puissant n'intéressent que les premiers plans. Il n'y a point de liaison *continue* entre les raccourcis saisissants qu'il offre au regard et les fonds décoratifs qui meublent l'horizon.

Pas plus que dans les toiles de chevalet de Raphaël l'espace n'intervient dans celles du Vinci dont le seul tableau « spatial », *la Cène*, est une fresque que son mauvais état empêche de juger à sa juste valeur.

Seuls à Florence, Le Corrège et Le Caravage — qui fut l'un des premiers en Italie à structurer avec les ombres — réussirent à capter, à figurer l'espace réel dans des sujets de faibles dimensions (*le Sommeil d'Antiope*). Mais leur réalisme même les éloignait des intentions de l'Ecole. Car il est évident que l'art florentin avait d'autres visées qu'un réalisme spatial dont, au demeurant, il se souciait fort peu. Oeuvre de penseurs et de savants, de géomètres bien plus que d'architectes, il considère l'équilibre des formes et se moque d'autant plus de l'irréalité de ses paysages qu'il vise la transcendance des choses bien plutôt que les choses elles-mêmes. C'est une peinture métaphysique, un « irréalisme figuratif » qui devait justement trouver son ultime expression dans l'œuvre de Léonard où le « mystère du monde et des choses » trouve son image accomplie. L'espace, chez lui, n'est qu'un symbole, le visage même de l'infini.

A Venise, au contraire, sans qu'il soit jamais question de réalisme, la fougue, la somptuosité y deviennent l'accomplissement d'un rituel quasi religieux : une liturgie de la sensualité formelle. A l'exception de Carpaccio, l'ancêtre dont les fresques relèvent encore de l'imagerie (*la Légende de sainte Ursule*), la palette vénitienne s'évertue à jouir de la lumière. Avec Tintoret elle s'énerve en sensations colorées, jusqu'au spasme, jusqu'au frisson pathétique, parfois; elle se fond avec Véronèse dans le vertige des harmonies massives pour trouver son équilibre dans le calme, la majesté, la plénitude du Titien. Mais la réalité sensuelle implique la présence de l'espace. Et l'espace est là.

Il était là, déjà, dans les toiles des Bellini, chez Giovanni surtout où les personnages et les choses sont liés dans l'unité du paysage (*Jésus au mont des Oliviers*). Aussi chez Giorgione où l'air circule mais où le

paysage se maniérise et prélude au baroquisme futur (*la Tempête, le Concert champêtre*).

Pour être plus simple chez Tintoret ou chez Titien, le paysage n'en demeure pas moins conventionnel (*Suzanne et les vieillards, la Sainte Famille*). C'est une nature de studio. Et la disposition des personnages, surtout chez Véronèse, reste foncièrement théâtrale.

Dans *les Disciples d'Emmaüs,* dans *les Noces de Cana,* les êtres sont des acteurs qui jouent un rôle mais n'assument point leur personnage. C'est comme d'un film où les comédiens seraient mis en place devant la caméra au lieu que la caméra se charge de composer avec eux en les saisissant selon un point de vue privilégié. Il n'est que de comparer ces *Disciples d'Emmaüs,* œuvre éblouissante par la richesse et l'harmonie des couleurs mais théâtrale par l'artifice de la composition, avec les *Pèlerins d'Emmaüs,* de Rembrandt, si grande dans son émouvante simplicité. Toute la poésie du « réel » est là. L'espace n'est plus un « cadre », fut-il structuré comme dans *l'Ecole d'Athènes.* Il enveloppe les personnages, participe à l'action, dramatise l'événement, vibre de toute la lumineuse obscurité des ombres, de toute la lumière étrange qui émane des êtres et des choses. De Florence, de Venise à Bruges ou Amsterdam, il y a toute la distance qui sépare la mise en scène théâtrale de la vision cinématographique...

Cette vision, nous l'avons vu apparaître déjà chez Van Eyck, tandis que chez Memling et Van der Weyden, presque contemporains, l'image pieuse incite encore à une iconographie semblable à celle des primitifs italiens (*la Châsse de sainte Ursule, le Calvaire*).

Il n'est que de comparer encore *la Reddition de Breda,* de Velasquez, œuvre chamarée, rutilante, pleine de vie et de mouvement (malgré la relative immobilité des personnages), et qui laisse entrevoir un panorama semblable à celui d'une toile de fond, avec *le Miracle de saint Hughes,* de Zurbaran, œuvre sobre, dépouillée, austère, atteignant par le simple jeu de l'air et de la lumière à un relief saisissant, pour mesurer chez deux contemporains — compatriotes — la distance qui sépare la composition fastueuse d'un ordonnateur pompeux et théâtral d'avec la vision d'un cinéaste. Chez Greco, par ailleurs, derrière les compositions torturées et mystiques d'un visionnaire génial (*l'Enterrement du comte d'Orgaz*), derrière la violence des coloris, c'est encore le sens de l'imagerie qui domine. L'espace est absent. Ces trois aspects sont assez révélateurs des tendances, des déchirements, des contradictions de l'Espagne au siècle des Philippe troisième et quatrième...

Quant à Vermeer, c'est la vision cinématographique par excellence. A tel point que l'espace y devient plus important que les personnages. La « profondeur de champ » y acquiert de ce fait un sens extraordinaire, notamment dans *la Leçon de musique* où la perspective de la pièce, accusée par les objets du premier plan, compose la symbolique subtile d'un petit drame intime étouffé derrière la sérénité apparente des deux héros qui, placés au fond du décor, n'en attirent que davantage le regard, et cette distance qui les sépare d'avec nous les situe relativement à nous. Il semble qu'il nous suffirait de quelques pas pour nous trouver

auprès d'eux alors que les soldats de la *Reddition de Breda,* quoique placés au tout premier plan de la toile, sont très loin de nous. Aucune avancée ne nous permettrait de les atteindre parce qu'aucune « distance » ne nous en informe.

Le mouvement, la fougue, l'opulence sont le fait de Rubens, de Jordaens. Mais la vie grouillante, saisie dans la simultanéité de ses actes divers, la verve inépuisable, la truculence, c'est chez l'ancêtre flamand, le vieux Breughel, qu'il les faut chercher et ce n'est guère que chez lui qu'on les puisse trouver antérieurement au XIXe siècle. Là aussi, l'espace *compose* le tableau, le constitue. Les personnages sont comme autant d'objets vivants agissant parmi des objets inertes dans un paysage qui est la nature même. C'est comme d'un étrange et prodigieux documentaire où les êtres pris sur le vif se sont d'autant moins souciés de poser pour la caméra qu'ils en ignoraient jusqu'à l'existence même. La vie est là, simple, franche, banale, quotidienne. C'est du cinéma pur (*le Dénombrement de Bethléem*). Mais ce qui n'est pas moins remarquable c'est que le mouvement, dans sa disparité, n'est plus orienté d'une façon théâtrale. Nous avons vu que seul Raphaël a su faire venir ses personnages « vers la caméra ». Partout ailleurs ils vont, viennent, *sur le plan du tableau,* côté cour ou côté jardin. Certains d'entre eux, parfois, s'éloignent vers le fond et parfois quelque cavalier, aperçu à l'horizon, arrive « en direction »; mais jamais aucun d'eux n'a su franchir une limite qui, au cinéma, n'est autre que le plan moyen. Les personnages les plus proches sont toujours représentés « en pied ». Les philosophes de Raphaël descendant les degrés du Temple sont situés au second plan; les autres sont immobiles. Seul le « portrait » s'est permis de peindre des personnages coupés à mi-corps. Certes, un observateur (quelque donateur le plus souvent) est-il parfois situé au tout premier plan d'un ensemble. Mais il regarde et n'agit point. Il est « hors de l'action ». Or, avec Brueghel, et pour la première fois peut-être dans l'histoire de la peinture, des personnages se dirigent depuis le premier plan vers le spectateur comme s'ils voulaient « sortir de la toile ». Ce que n'a pas manqué de constater Jean-Georges Auriol qui écrit : « Voyez *le Mauvais Berger* qui abandonne au loup son troupeau. Il court, oui. Il fuit, c'est visible; mais il ne sort pas vers le fond, ni vers la gauche, ni vers la droite. Il sort de l'écran, il s'élance vers le spectateur : Brueghel opérateur s'est installé sur la plate-forme qui recule (travelling back) pour le prendre et le garder dans le « champ », avec le désir de nous jeter aux yeux sa gueule de lâche en gros plan ! » (*Faire des films*)

La science de l'espace, de la lumière, du mouvement — un mouvement avec lequel on compose et non artificiellement composé — furent, à défaut de la magie chatoyante des Vénitiens et à l'opposé de l'irréalisme mystique de Florence, l'apanage de Bruges et d'Amsterdam. En France, le réalisme fut plus théorique. Louis Le Nain, Georges de la Tour « composent », sans aucun doute, mais jamais ils ne soumettent le réel à l'artifice d'une « mise en scène » comme Véronèse ou Raphaël. La composition reste dans l'ordre des choses naturelles; le *Repas des paysans*

est observé d'un point de vue privilégié, sans plus. Les structures ne sont jamais « *a priori* »; elles sont en fonction du contenu et régissent celui-ci sans lui imposer jamais d'autres contraintes que celles d'une ordonnance nécessaire, au lieu que chez les Italiens la réalité est soumise à une volonté ordonnatrice, à une « régulation » préconçue. L'air circule autour de ces paysans dont l'humble gravité fait songer aux personnages de Rembrandt, d'autant que la lumière qui les baigne est celle d'un clair-obscur adouci. Le « regard » est celui d'une caméra située à mi-hauteur et la « prise de vues » est en légère contre-plongée.

Il serait difficile de parler d'espace en ce qui concerne Georges de la Tour si l'on entend par là de quelque profondeur, d'autant que le milieu d'où se détachent les personnages les enferme dans son obscurité. Mais la lumière qui les taille hors de l'ombre découpe leur épaisseur, accuse leur pesanteur de statues.

L'artifice du paysage est l'une des choses dont la peinture a eu le plus de mal à se dégager. Même chez Giorgione et Titien où il est dépourvu du sens métaphysique que lui prêtaient les Florentins, il ne laisse pas d'être arbitraire. Il n'est jusqu'au « réalisme » de Ruysdaël qui ne soit emprunt d'un solide artifice.

Chez Poussin par exemple le paysage des *Bergers d'Arcadie* est aéré, ensoleillé, vivant. Pourtant les arbres qui meublent les arrière-plans sont encore d'une « toile de fond » et la pierre que nos bergers déchiffrent ne saurait dire si elle est réellement de pierre ou de stuc. Chez Claude Gelée l'espace est également « réel »; il ne s'agit plus d'un décor de théâtre, mais les arbres, les champs, la disposition des lieux, tout dit l'artifice d'une nature de studio composée, organisée en vue d'un certain équilibre. C'est un « imaginaire » mis en ordre dans un certain espace. Tout au contraire la nature vaporeuse de Watteau n'est pas un artifice. C'est un paysage de rêve. Watteau tourne le dos au réalisme visé par les autres : féerie de lumière et de couleurs, sa nature est une réalité transposée, immatérialisée (*l'Embarquement pour Cythère*).

Il faudra attendre Géricault, Delacroix et le siècle romantique — ce qui ne laisse pas d'être assez paradoxal — pour voir la nature et le mouvement s'infléchir aux conditions du réel, le peintre trouvant dans la réalité même les sources de sa composition quand, jusque là, cette réalité devait se soumettre aux nécessités d'un art toujours préconçu.

Fut-elle transposée, voire exagérément magnifiée, la nature romantique d'un Gustave Doré est encore plus « vraie » que les paysages les plus volontairement « réalistes » de Décamps ou de Théodore Rousseau. L'imaginaire de l'un est cinématographique, celui des autres, théâtral.

Chez les romantiques, en effet, les *faits* seuls sont transposés, sublimés. L'espace, les choses, le mouvement sont réels comme jamais encore ils n'avaient su l'être.

D'autre part, le « réalisme » n'est pas nécessairement le reflet ou l'imitation de l'authentique. Ou alors Brueghel serait irréaliste. Son

Bethléem qui n'a rien à voir avec les paysages de Judée n'est imaginaire que pour autant qu'il y renvoie. L'impression de réalité le doit au sens de l'espace, au poids des choses; non à l'exactitude historique ou géographique et pas davantage à l'exactitude de la « reproduction ».

Disons pour conclure que si, au cours des âges, la peinture a poursuivi cette quête de l'espace, ce n'est que dans la mesure où elle se voulait — selon l'expression de Louis Gillet — « prise de possession de la nature ». Le caractère de réalité n'est posé ici que comme la manifestation d'une recherche, d'une tendance; non comme un fait dans lequel on verrait l'aboutissement ou la finalité de la peinture.

Avec Puvis de Chavannes, consciencieux fabricant d'un décor planté comme sur une scène, l'univers théâtral devait briller de ses derniers feux *(Inter artes et Naturam)*. A l'heure où ce dernier et glorieux représentant du toc s'éteignait, le cinéma naissait. Hormis le pompiérisme, la peinture allait suivre d'autres voies; la vérité objective n'était déjà plus son domaine...

36 *De la peinture filmée*

L'expressionnisme n'étant plus de rigueur, il semble que la peinture dont les cinéastes ont toujours eu la nostalgie ait pris sa revanche au cours des années 50 en suscitant une innombrable quantité de films.

Le propos est apparu en 1939 avec les premiers films de Luciano Emmer et Enrico Gras tournés d'après *le Paradis terrestre* de Jérome Bosch et d'après les fresques de Giotto. Il s'agit en l'espèce d'une sorte de « dramatisation de la peinture ». Celle-ci, pour être statique, n'en comporte pas moins, en effet, un rythme qui lui donne son « mouvement » propre. Certaines lignes essentielles, certaines dispositions privilégiées orientent l'attention et l'intérêt du spectateur. Le tableau, tout d'abord perçu dans son ensemble, est analysé par le regard qui reconstitue le drame en suivant le développement plastique des gestes représentés. On peut donc, grâce au cinéma, recréer (ou retrouver) une sorte de « durée » virtuellement incluse dans l'instantanéité de l'œuvre. Il convient, pour cela, de fragmenter et *d'ordonner dans le temps* des éléments qui, *organisés dans l'espace,* constituent la structure homogène du tableau.

Par le simple fait du découpage et du montage, par la grosseur relative des plans rapportés entre eux selon un rythme approprié, on peut donner un semblant d'animation aux personnages, les rendre vivants en intensifiant ou en dramatisant leurs relations. Comme le souligne Raymond Barkan, « on est saisi, ému, bouleversé par l'humanité intense qui rayonne de ces physionomies immobiles. On a presque l'impression de voir un film joué par des acteurs vivants. La caméra n'est pas simplement témoin. Elle est interprète. La force de cette scrutation qui morcèle et agrandit l'objet est si impérieuse que le cinéma est capable *d'arracher* à la peinture une signification différente de celle voulue par le peintre ».

Or, c'est bien ici que le bât blesse. Non seulement cette analyse déployée dans le temps détruit l'unité voulue par le peintre, mais elle tend à construire une synthèse nouvelle (et, donc, une signification nouvelle) en utilisant des éléments qui n'ont été imaginés qu'en raison du sens primitif qu'on a voulu leur donner.

Un tableau, en effet, quel que soit le temps requis par un examen minutieux ou par une contemplation extatique, est fait pour être vu *dans son ensemble*, pour être saisi comme un « tout » organique. Tout ce qui tend à détruire la simultanéité de ses éléments tend à détruire du même coup son sens et son équilibre.

Cette « destruction », dont nous n'entendons point faire ici le procès sur le plan culturel, n'est admissible que dans la mesure où le but visé par le cinéaste n'est point l'œuvre peinte mais une émotion nouvelle obtenue en oubliant totalement le caractère esthétique de la peinture. C'est-à-dire en utilisant celle-ci comme un moyen d'appréhender l'univers d'un artiste, considérant chacun des tableaux bien moins comme une structure organique que comme une « vision du monde ». Mais peu de cinéastes ont suivi cette voie qui épargne la peinture tout en se servant d'elle.

Par d'habiles mouvements de caméra, Henri Stork nous donne l'impression de pénétrer à l'intérieur même du *Monde de Paul Delvaux*. Substituées à la réalité, les toiles nous introduisent dans un univers fantastique. « L'insolite vision surréaliste, avec ses cadavériques femmes nues dressées au milieu de colonnades antiques, dit Raymond Barkan, se charge, par la grâce du cinéma, d'un pathétique funèbre, dont l'horreur majestueuse outrepasse les effets de mise en scène caligaresques. »

Mais le chef-d'œuvre du genre est sans doute le *Van Gogh* d'Alain Resnais et Gaston Diehl, véritable intrusion dans l'univers spirituel de l'artiste. Ses toiles deviennent décor ou paysage comme si sa « vision du monde » était le monde dans lequel il a vécu. Ce n'est plus l'anecdote qui est dramatique, mais la manière de peindre et de voir. « Si l'on sollicite l'œuvre de Van Gogh, remarque très justement Bazin, c'est du moins sans équivoque sur la fidélité à l'intention du tableau. C'est pourquoi nous n'éprouvons aucune gêne à nous laisser aller à notre émotion dans les séquences pathétiques de la folie, de l'asile de Saint-Rémy et de la sortie de l'asile, avec le très beau travelling sous les arcades jusqu'à la porte et l'éclatement des amandiers en fleurs. »

Il est toutefois possible de « déployer » temporellement certaines œuvres picturales sans nuire à leur esthétique. C'est lorsqu'il s'agit moins de « peinture » au sens classique du mot que d'une sorte de narration visuelle comme de certains primitifs tels Jérôme Bosch ou Memling qui ont eu bien moins pour objet de structurer un espace que de transmettre un message.

Saisi dans sa totalité, *le Paradis Terrestre* n'offre au regard qu'un ensemble confus et désordonné. Il convient de le « voir de près », de l'analyser, de rapporter l'un à l'autre les multiples détails qui s'organisent dans autant d'espaces différents. Le tableau n'est, somme toute, qu'un ensemble de petits tableaux juxtaposés représentant chacun un

événement différent. Il est fait pour être *lu*, déchiffré, bien plutôt que pour être *vu*. Le développement filmique restitue alors la durée que l'œuvre sollicitait et que la peinture était incapable de lui accorder. Mais ces exceptions sont rarissimes, du moins dans la peinture occidentale.

On ne saurait y ajouter Brueghel car, chez le vieux maître flamand, l'espace est parfaitement homogène. Sans doute l'œil est-il incapable de saisir du même coup les multiples détails, tant c'est un foisonnement d'actes divers; le regard cherche dans tous les coins du tableau, découvre successivement tel personnage, tel autre, beaucoup d'autres encore mais tous, ici, là, ailleurs, agissent simultanément et font partie du même ensemble : ils sont indissociables. S'ils ne sont point aussitôt distingués, du moins sont-ils perçus comme une foule vue du haut d'un belvédère dont on ne saurait dénombrer les individus mais dont on perçoit du même coup d'œil la vivante simultanéité.

Un tableau est un espace clos. Mais c'est aussi un temps clos, un instant fugitif que l'on peut d'autant mieux « éterniser » qu'il est justement sans durée.

Il y a bien certaines théories qui voudraient à toute force nous faire découvrir une temporalité virtuelle dans l'instantanéité de l'œuvre peinte. M. Raghiantti, par exemple, affirme que, dans *l'Embarquement pour Cythère*, c'est *le même couple* qui est représenté à différentes époques de sa vie. On veut bien le croire. On peut même supposer que ce couple est saisi selon plusieurs phases d'un même mouvement tout comme dans les chrono-photographies de Marey. Mais ce ne sont là que des vues de l'esprit. L'analyse peut toujours prolonger l'œuvre au-delà d'elle-même et lui faire dire ce qu'elle porte à imaginer. Il n'en reste pas moins que l'œuvre « en soi » est perçue comme un tout, instantanément. Et il n'est pas possible, dans cette instantanéité, de percevoir des êtres différents comme la démultiplication d'un seul. Ces couples charmants ne sauraient être à la fois eux-mêmes et les autres. Le reste est littérature.

Quoi qu'il en soit, les films « sur l'art », qui sont surtout « à partir » d'une œuvre d'art, entendent se servir de la peinture bien plutôt que la servir.

On vient de voir que la chose est possible et même justifiable dans certains cas. Mais la plupart du temps il s'agit de « raconter une histoire » en mettant à profit les éléments d'un ou de plusieurs tableaux. Bienheureux encore lorsqu'il s'agit des tableaux d'un même peintre...

« Leur justification est autonome, dit Bazin. Il ne les faut point juger seulement en référence à la peinture qu'ils utilisent mais par rapport à l'anatomie et à la biologie de cet être esthétique nouveau, né de la conjonction de la peinture et du cinéma. Le cinéma ne vient pas « servir » ou trahir la peinture mais lui ajouter une manière d'être. »

Voire... La plupart de ces films n'ajoutent rien à la peinture. Ils ne font, en la désorganisant, que lui soutirer des éléments premiers. S'ils créent quelque chose, cette chose ne dépend que du film et n'ajoute

rien à l'œuvre peinte. Elle lui est totalement étrangère si, toutefois, elle n'existe que par son entremise.

Ce qui est grave c'est que le cinéaste utilise une réalité déjà interprétée, élaborée en vue d'une signification précise. Il se sert d'un *qualia* esthétique auquel il prend des éléments qui ont déjà, de par eux-mêmes, une valeur de signe. Désagrégés et désorientés ils n'en demeurent pas moins des signes — et créés pour une signification qui n'est pas celle dans laquelle on veut les introduire. Non seulement le cinéaste construit « son » œuvre avec celle d'un autre, mais encore avec les bribes d'une œuvre démantelée dont il s'approprie les capacités et les valeurs fondamentales. Il prend des images dont il n'est point l'auteur, les organise tant bien que mal et n'a plus qu'à y ajouter sa signature.

« S'en indigner, soutient Bazin, est aussi absurde que de condamner l'Opéra au nom du théâtre et de la musique... »

Pardon ! L'auteur d'un opéra crée intégralement son œuvre. S'il s'inspire parfois d'une œuvre antérieure, il la reconstitue en vue de l'expression musicale. On ne chante pas les vers de Goethe à l'Opéra et, sur le plan musical, *la Damnation de Faust* ne le doit qu'à Berlioz.

Comparer avec l'adaptation littéraire n'est pas moins ridicule. Sans Tolstoï il n'y aurait pas eu de film tiré de *Guerre et paix*, c'est certain. Mais si le cinéaste demande à l'œuvre originale des situations, des personnages et une construction dramatique, du moins crée-t-il sa mise en scène.

Il dirige ses acteurs, organise son récit, le considère en vue de l'expression filmique et, de toute façon, compose ses images; il ne les trouve pas toutes faites entre les pages du roman.

Or, que resterait-il dans un film « sur » la peinture si l'on ôtait l'œuvre du peintre ?... Un confrère, à qui je faisais part de mes réflexions voici plusieurs années, me citait en exemple *les Désastres de la guerre*. « Ne pensez-vous pas, me disait-il que ces images sont bouleversantes ? » Bouleversantes, je le pense bien ! Mais par la grâce de qui ? De Pierre Kast ou de Goya ? Toute la question est là...

Et ce n'est point Kast qui me contredira, qui écrivait lui-même : « A mon sens, le film d'art proprement dit, quand il se tient à l'illustration cinématographique d'une œuvre, est une entreprise bâtarde : elle détruit l'essentiel d'un tableau, le cadre, la composition formelle dans un espace déterminé. »

Lorsqu'un cinéaste prend ses éléments dans la réalité objective, c'est lui — et lui seul — qui choisit. Le réel, constamment disponible, est là pour qu'il s'en serve. Le sens que prennent les choses ne dépend que de lui et la vision qu'il nous en donne est indiscutablement la sienne. Un tableau, au contraire, n'est pas un « réel immédiat »; c'est une création pure. Les choses représentées ne sont plus disponibles. Se les approprier, c'est y porter atteinte. C'est un peu comme si j'écrivais un poème en piquant dans Baudelaire un vers ici, un autre là, unifiant le tout en essayant de lui donner un sens et, satisfait de mon œuvre, y ajoutant ma signature.

De même que le premier devoir d'un poète est de composer lui-même les vers qu'il écrit, de même le premier devoir d'un cinéaste est de composer lui-même les images qu'il donne à voir... Ici comme ailleurs « souffler n'est pas jouer »...

Mais ce n'est pas tellement pour partir en guerre contre un genre déjà épuisé et caduc que j'ai entrepris de parler ici des films sur la peinture. C'est parce qu'à la limite, ils permettent de souligner d'une façon décisive ce qui distingue le filmique du pictural à travers une identité formelle qui est l'image.

Cette distinction, André Bazin l'avait entreprise en étudiant justement les films sur la peinture mais ses arguments, à la fois exacts et inexacts, sont d'une fragilité déconcertante. La notoriété du critique qui fut pendant plus de dix ans le chef de file de toute une génération d'écrivains de cinéma, son indiscutable valeur aussi, méritent qu'on s'y arrête.

Commençons donc par lui céder la parole, nous permettant seulement de souligner certains passages sur lesquels nous reviendrons.

« La méthode de Luciano Emmer et Enrico Gras, dit-il, consiste essentiellement, d'une part, à développer l'espace pictural dans le temps, de l'autre, à traiter cet espace comme indéfini. A la vérité, c'est ce dernier point qui importe surtout car c'est lui qui donne au temps son sens. Le procédé est fondé sur l'opposition entre la métaphysique du cadre et celle de l'écran. Le cadre du tableau (*ou même tout simplement le cadre virtuel déterminé par les bords de la toile*) *entretient en effet avec l'image qu'il enferme un rapport rigoureusement inverse de celui des bords de l'écran*. Le cadre est constitutif de la peinture, il définit le microcosme pictural comme radicalement hétérogène à l'univers qui l'entoure, il est le signe d'une extériorité ontologique de l'image qu'il régit par rapport aux images du monde extérieur. Par essence, la peinture est close : insérée par force dans le monde naturel. Le cadre pictural est donc centripète, orienté vers l'intérieur. Au contraire, tout ce qui est projeté sur l'écran est nécessairement, en raison de sa nature photographique, perçu comme indéfini, assimilé au monde extérieur. *L'écran n'est pas un cadre, mais un cache ou, si l'on veut, une fenêtre*, ou, si l'on veut encore, un miroir; il est centrifuge, l'image se poursuit virtuellement sans limite au-delà du rectangle noir qui restreint notre vision. En d'autres termes, la photographie et *a fortiori* le cinéma nous montrent toujours un fragment de l'univers.

» La trouvaille fondamentale d'Emmer, celle dont tout découle, c'est de ne jamais montrer les limites de l'objet pictural, c'est-à-dire d'insérer l'écran dans le cadre *et donc de nier celui-ci*. L'opération comporte une chimie et une physique. D'abord muter la peinture en photographie, ce qui permet ensuite *de traiter la nouvelle image exactement comme l'univers*, de nous la présenter successivement comme autant de fragments d'un monde indéfiniment étendu, homogènes à l'espace virtuel qui nous est caché.

» *Dès lors, le cinéaste nous a psychologiquement introduits dans le monde de l'artiste*. La formule n'a plus rien ici d'une métaphore, il ne

s'agit pas d'une identification imaginaire, d'une participation affective ou intellectuelle, mais d'un phénomène absolument indépendant de notre degré de conscience et qui *intéresse la racine même de la perception.* Il ne nous est plus possible d'échapper au monde du peintre puisque *le tableau est devenu "le Monde"* et que, donc, nous sommes maintenus dedans sans aucune référence à un autre univers ni surtout à l'Univers tout court. La caméra a psychologiquement créé une quatrième dimension aussi illimitée que les trois autres et qui se développe à l'intérieur du tableau. » (*Peinture et cinéma*)

A première vue tout cela paraît incontestable, et fut incontesté, reçu comme parole d'évangile par tous les critiques de cinéma. C'est pourquoi il importe de faire le point, dut-on mettre les points sur les i et rabâcher des vérités premières.

Dire que le cadre du tableau « entretient avec l'image qu'il enferme un rapport rigoureusement inverse de celui des bords de l'écran » est une affirmation qui repose essentiellement sur la confusion du représenté et de la représentation.

En fait, tout comme en peinture l'image filmique est indissociable du cadre qui détermine sa structure interne.

Que le cadre, donc, soit constitutif de l'œuvre peinte, c'est une évidence que nous ne saurions contester, mais il semble que Bazin ne fasse pas très nettement la différence entre ce que peut être l'encadrement et le « cadre virtuel déterminé par les bords de la toile ». Est-il besoin de dire que c'est de celui-ci seulement qu'il est question puisque c'est à partir de lui que le peintre établit ses tracés régulateurs ? Les limites de la toile — choisie à cet effet — font office de paramètre compositionnel. La mise en cadre ne vient qu'après et n'a rien à voir avec la structure du tableau.

Quant à dire que le cadre est le « signe d'une extériorité ontologique de l'image qu'il régit par rapport aux images du monde extérieur », cela est évident. Mais de quel « monde extérieur » s'agit-il ? Du réel immédiat ou du réel non représenté, c'est-à-dire de cette virtualité supposée qui n'appartient pas au tableau mais le « continue » hors du cadre ? A lire la suite (« la peinture est close : insérée par force *dans le monde naturel* ») il semble bien qu'il s'agisse du réel immédiat. Auquel cas c'est une vérité de La Palice. Le microcosme pictural est de toute évidence hétérogène à l'univers qui l'entoure. Il n'y a aucune contiguïté d'aucune sorte entre le paysage florentin de Canaletto et les murs du Louvre où il est accroché. Mais pas davantage entre les plaines du nouveau Mexique où se déroule une tragédie du Far-West et les murs de la salle où le film est projeté. Pour ma part, je ne vois pas de différence.

La relation est plus subtile s'il s'agit des rapports entre le réel représenté et le réel imaginaire qui continue virtuellement le tableau.

Un tableau est fait généralement pour se produire seul. Il doit donc se suffire à lui-même et, pour cela, enfermer son univers dans son propre cadre. A cet effet, les perspectives et, plus encore, les tracés régulateurs,

se rejoignent en un ou plusieurs points situés à l'intérieur. Le tableau est centré.

Aucun tableau ne me fera voir le paysage extérieur à *l'Embarquement pour Cythère,* aucun cadre jamais ne me donnera le contrechamp de *Suzanne et les vieillards;* ce qui *tend* à faire considérer l'espace représenté sur la toile comme un monde fermé inhérent à celle-ci.

Au contraire une image filmique ne se produit jamais seule. L'unité spatiale se retrouve à travers la discontinuité des aspects successifs; ce qui *tend* à faire considérer chaque image comme un fragment d'univers simplement limité par le cadre.

Mais que l'on veuille bien considérer un instant les tableaux constitutifs d'une suite narrative ou descriptive quelconque. Beaucoup plus nombreux qu'on ne le suppose ce sont, notamment, les Chemins de Croix que possède la moindre église de village. Ce n'est pas le moment de discuter de leur qualité esthétique — d'aucuns sont des chefs-d'œuvre — mais de voir que, justement, ce qui n'est pas représenté dans l'un se trouve représenté dans l'autre, tout comme dans une continuité filmique. Ici Jésus gravit le chemin qui mène au mont des Oliviers, là, quelques mètres plus loin, il chancelle et tombe sous la Croix, flagellé par les centurions : c'est le même paysage considéré d'un autre point de vue.

En tant que tableaux, chacun d'eux constitue un monde clos mais, de l'un à l'autre, l'univers représenté se poursuit et se retrouve.

Bazin d'ailleurs en offre lui-même un exemple frappant, écrivant à propos du *Van Gogh* d'Alain Resnais : « Nous voyons en ensemble, *de dos,* une paysanne entrant dans sa maison; le plan suivant est un contrechamp rapproché de la même paysanne vue de face. Le deuxième exemple, plus impressionnant encore, vers la fin du film, est celui du raccord de deux travellings en contrechamp : d'abord, en extérieur, on nous montre la maison du peintre à Arles et ensuite on cadre sur la fenêtre aux volets mi-clos; puis le mouvement se continue en arrière dans la fameuse chambre d'amis comme si la caméra, ayant pénétré dans la pièce, poursuivait son observation. »

On sait que Van Gogh reprenait souvent les mêmes motifs pour les représenter d'une autre façon ou selon d'autres points de vue. Certaines de ses toiles donc se modifient et se complètent un peu à la manière des tableaux d'un Chemin de Croix. De la sorte, il fut relativement aisé de passer du champ au contrechamp en sautant habilement d'un tableau à l'autre. Ce qui prouve que l'espace représenté peut se poursuivre en peinture malgré la « clôture » du cadre, tout comme d'un plan à un autre dans la continuité filmique.

A bien considérer les choses on s'aperçoit qu'il en est ainsi de tout tableau, et jusque dans son isolement même. L'œuvre en effet représente un « moment » sans durée autant qu'un espace clos. Mais, se demande Wittgenstein devant une gravure qui représente Adelaïde et l'Evêque en train de jouer aux échecs : « Est-ce qu'Adelaïde et l'Evêque jouent une vraie partie d'échecs ? Sans doute. Ils ne font pas seulement semblant de la jouer — comme cela pourrait être le cas dans une pièce de

théâtre. Mais cette partie tout de même n'a pas de commencement ! — Que si ! Autrement ce ne serait pas une partie d'échecs. » (*Investigations philosophiques*)

Antérieur à l'instant représenté, le commencement est hors du « temps du tableau »; mais il est impliqué par lui car cet instant ne saurait être sans ce commencement. Il en est de même de l'étendue. L'espace hors du tableau est impliqué par l'espace du tableau. Ainsi toute œuvre picturale pose comme nécessaires — comme existant nécessairement — une certaine antériorité et une certaine extériorité sans lesquelles le donné du tableau ne saurait exister, fut-ce dans l'imaginaire.

L'image filmique — considérée en tant que représentation formelle — ne se distingue de l'image picturale que par sa composition, par son équilibre interne, dynamique plutôt que statique. Mais l'une et l'autre sont fonction du cadre qui, seul, détermine cette composition, cet équilibre.

Etant par essence une image animée, il est évident que l'image filmique compose avec le mouvement et, donc, se modifie sans cesse. Mais nous considérons ici l'image « en soi » c'est-à-dire un plan fixe dont on ne retiendrait que les éléments non mobiles — décors, accessoires — qui constituent son architecture essentielle (c'est-à-dire le « cadre spatial » dans lequel les personnages évoluent).

Si l'image filmique se réfère toujours à d'autres images — celles qui précèdent et celles qui suivent — l'image picturale, au contraire, est isolée. L'espace représenté, replié autour de ses structures internes, s'équilibre en une figuration statique (encore que pas toujours : Rubens, Tintoret sont là pour le démontrer...). Mais, pas plus que dans l'image filmique, cet espace n'est « coupé » du monde extérieur, dut celui-ci demeurer virtualité pure.

Cette impression de fenêtre, ouverte sur un espace situé « de l'autre côté de l'écran », que nous donne le film, n'importe quelle toile peut le donner aussi bien, pourvu seulement qu'elle soit isolée du monde extérieur, c'est-à-dire des objets réels qui, normalement, entourent le tableau. Il suffit de placer celui-ci au centre d'un velours noir ou, mieux encore, de le situer derrière une échancrure pratiquée à cet effet. Aussitôt le paysage représenté apparaît comme un monde qui « se poursuit virtuellement sans limite au-delà du rectangle noir qui restreint notre vision ». Tout comme l'écran, le cadre « formalisateur » prend l'apparence d'une lucarne. La seule différence est d'intensité.

Répétons-nous — en résumant — car nous ne saurions trop insister sur ce point :

Dans l'image filmique, le spectateur « vise » l'objet réel à travers sa représentation. Malgré la différence *esthétique* qu'il peut y avoir entre l'objet et son image, il n'y a, sur le plan du réel perçu, aucune différence entre une chaise et l'image de cette chaise, à tel point qu'au cinéma c'est la chaise *réelle* que je vise à travers l'image qui m'en est donnée. Mais je n'en perçois pas moins une image, c'est-à-dire un espace organisé et limité par un cadre — ou qui s'équilibre relativement à lui.

A cet égard, *en tant que représenté*, les images filmiques se montrent semblables aux « images immédiates » de la conscience mais, *en tant que représentation*, ce sont des formes esthétiquement structurées. Il s'ensuit que les limites de l'écran ne sont rien de plus qu'un *cache* par rapport au réel représenté mais deviennent un *cadre* pour la représentation, puisque l'image « compose » avec le réel par le seul fait des limites qu'elle lui impose.

En peinture, au contraire, le représenté disparaît totalement derrière la représentation. Je ne puis viser aucune chaise « réelle » à travers la chaise de Van Gogh mais seulement celle du tableau. Le représenté s'identifie à la représentation alors qu'au cinéma, malgré les valeurs « imageantes » qui transforment le donné représenté, c'est celui-ci que je considère, bien que ce soit son image que je perçoive.

L'image filmique est médiate dans la mesure où c'est une *forme*, mais cette forme est organisée avec un réel immédiat. Au contraire l'image picturale a perdu tout contact avec le réel; elle est médiate par essence. Même s'il implique une extériorité relative au monde représenté, le tableau réduit l'univers à la représentation qu'il en donne; c'est pourquoi l'effet du cadre y est plus sensible que partout ailleurs.

En conséquence, la trouvaille de Luciano Emmer qui consiste à « insérer l'écran dans le tableau » ne parvient nullement à supprimer le cadre mais substitue simplement celui de l'image à celui du tableau et crée autant de « tableaux » plus ou moins équilibrés qu'il y a de plans successifs. Ces nouvelles images peuvent d'autant moins se donner comme « autant de fragments d'un monde indéfiniment étendu, homogènes à l'espace virtuel qui nous est caché » que ce sont les fragments d'une interprétation plastique. Tout au plus peut-on dire que le fragment peint qui nous est montré est homogène au fragment peint qui nous est caché, chose dont l'évidence se passe de commentaires. Mais le fragment qui nous est montré ne peut pas être « vu comme à travers une fenêtre », à l'instar du réel immédiat, précisément parce qu'il n'est pas immédiat. Nous ne verrons jamais autre chose qu'une peinture, et qui peut d'autant moins se donner pour la réalité que celle-ci a disparu au bénéfice d'une création esthétique.

Dans les films sur l'art nous visons un univers pictural à travers une représentation filmique, sans plus. Etant statiques, les choses peintes ne peuvent pas se « détacher » du plan, apparaître vivantes, « spatialisées » comme les images animées. Ce n'est donc pas le tableau qui « devient le Monde », c'est le Monde-devenu-tableau qui se trouve fragmenté en une série de sous-tableaux successifs.

Développé dans une durée possible, en une série de relations temporelles concevables, le tableau peut seulement nous introduire dans l'univers de l'artiste. Enfermés dans une réalité « médiatisée » que le film a substituée au réel concret, nous explorons son imaginaire. Et c'est bien pourquoi les films sur l'art ne sont valables que lorsque les tableaux y sont utilisés à des fins psychologiques. Dans tout autre but, le Monde-devenu-tableau, brisé et décortiqué, se trouve nié à la fois comme monde réel et comme composition esthétique.

Néanmoins, si l'on oublie la peinture et le propos de ces films, on doit convenir qu'ils offrent une démonstration par l'absurde du principe essentiel de l'expression filmique : le montage.

En effet, par la fragmentation, par le découpage, par la juxtaposition successive d'images cependant immobiles, le film crée, de l'une à l'autre, une *idée de mouvement*. Ordonnées dans le temps ces images s'impliquent mutuellement et s'inscrivent dans un enchaînement causal. A plus exactement parler, la continuité *crée* un lien de causalité entre les choses qui nous sont montrées successivement; elle nous incite à croire à quelque relation de cause à effet entre des actes qui, sur la toile, sont cependant simultanés. D'où il apparaît que la causalité, quoique soumise aux implications logiques, est au cinéma (et bien plus qu'en littérature et que partout ailleurs) le domaine exclusif du cinéaste tout-puissant qui régit la durée du monde et des choses et lui imprime les lois qui lui conviennent.

D'où il apparaît aussi — mais c'est là une tout autre question — que la causalité (du moins au sens où on l'entend généralement) n'est qu'une illusion due au développement temporel des choses. Puisqu'elle peut être fabriquée c'est qu'elle n'existe pas en valeur absolue...

Ce qui doit nous conduire à étudier les conditions formelles de la continuité c'est-à-dire, d'une façon générale, le *rythme*.

III

Le rythme et le montage

8

Les débuts du montage*

37 *Origine et découverte*

Le propre de l'image filmique étant d'être animée, il ne saurait y avoir de « nature morte » au cinéma mais seulement des choses immobiles dont l'immobilité même est conséquente de la succession des images qui les donnent au regard. Cette mobilité, bien sûr, ne saurait être perçue comme telle mais elle est ressentie dans ses effets.

Prenons par exemple un gros plan montrant un objet immobile. Si nous examinons attentivement chacune des images de ce plan, nous nous apercevrons qu'aucune d'entre elles, quoique représentant le même objet sous le même éclairage, n'est rigoureusement identique. Malgré l'unité de la qualité photographique et l'égalité du tirage nous remarquerons que celle-ci a une petite tache blanche, cette autre un point noir; l'une est un peu plus grise, l'autre un peu moins, etc. Tant et si bien que l'on peut dire que l'objet que nous voyons n'existe en fait sur aucune des images du film. Résultat de leur mutuelle compensation, il est différent et de l'objet réel que nous visons à travers ces images et des multiples photographies qui le reproduisent. C'est le mouvement seul qui le donne tel que nous le voyons et qui produit non pas *son* image mais *une* image « moyenne » n'ayant aucune réalité fut-elle simplement photographique; une image qui n'existe pas comme photo mais telle qu'une « essence » qui serait à la fois objective et concrète. Bien entendu, ce qui est sensible sur un objet immobile devient évident lorsqu'il s'agit d'une chose en mouvement. Cette chose, vue à l'écran, n'existe objectivement sur une aucune des images du film.

C'est le moment de dire, avec Edouard Le Roy : « Le changement est la réalité substantielle. La chose est au titre second. Plus besoin d'un

* Les chapitres 8, 9 et 10 qui constituent la troisième partie du tome I de cet ouvrage envisagent le rythme et le montage. Une quatrième partie traitera, dans le tome II, du rythme en relation avec le rôle de la caméra, de la parole et du son.

être qui serve de soutien au changement. Le changement se suffit à lui-même et seul, au fond, existe véritablement. » (*La Pensée intuitive*)

Nous admettrons que notre philosophe exagère un peu car il est difficile — même pour un philosophe idéaliste — de concevoir le changement d'une chose sans la chose qui change, fut-elle au titre second; mais on comprend parfaitement ce qu'il veut dire. Dans le changement la chose disparaît derrière le mouvement qui la présente à nos yeux; elle ne laisse voir qu'une « idée » d'elle-même qui est comme la « moyenne » des perceptions successives que nous en avons tandis qu'elle se déplace.

De toute façon, un film ne prend son existence effective que lorsqu'il est projeté sur un écran et vu au moins par un spectateur. « Le film, dit Edgar Morin, est ce moment où deux psychismes, celui incorporé dans la pellicule et celui du spectateur, se rejoignent (...) Ce monde a besoin pour vivre de notre substance. » (*Le Cinéma ou l'homme imaginaire*)

C'est évident. Jean Epstein avait dit, déjà : « L'écran est ce lieu où la pensée actrice et la pensée spectatrice se rencontrent et prennent l'aspect matériel d'être un acte. » Mais on aurait tort de croire que la chose est propre au cinéma. Un roman n'existe que pour autant qu'il est lu. Tant qu'il n'est qu'un assemblage de mots imprimés il n'est rien. Rien de plus en tout cas que ne peut l'être de son côté une série d'images reproduites sur un rouleau de pellicule. Le roman n'« existe » que dans la conscience du lecteur; le tableau doit être vu, la musique entendue.

L'art — nous l'avons déjà dit — ne prend acte qu'en tant que relation entre un esprit créateur et une pensée « réceptrice » qui moule ses sentiments et son « imaginaire » autour et à partir d'une forme proposée par l'artiste. Il en est de même d'ailleurs du réel sensible. Tout « objet » pose comme *nécessaire* la relation entre un donné perceptible et un sujet le percevant.

Il n'y a pas lieu d'insister sur ce point puisque toute connaissance, tout jugement et, par là, toute esthétique, ne sauraient être fondés sur d'autres bases. Dire donc, comme certains, que le phénomène cinématographique « ne se réduit pas à l'adéquation d'une signification et d'une forme mais naît du rapport que ce complexe forme-signification établit avec le public » est une façon de cultiver les lieux communs. Le phénomène cinématographique, comme tout phénomène artistique, se réduit uniquement à l'adéquation d'une signification et d'une forme, étant entendu *a priori* qu'il existe un sujet susceptible de la percevoir et la percevant effectivement.

S'il faut un artiste pour qu'une œuvre d'art *soit*, il lui faut encore un public pour qu'elle *existe*. Il va de soi que, dans cet ouvrage et dans les considérations qu'il suppose, cette relation est posée non seulement comme nécessaire mais comme un fait accompli.

Ce qui est exact, c'est que la forme filmique, devant être immédiatement saisie dans ses aspects les plus significatifs, agit grâce à des processus qui engagent les phénomènes de perception. Mais c'est là un tout autre problème. Et il est évident que dans la relation film-spectateur il ne s'agit pas seulement de voir et de ressentir ainsi qu'on le

fait devant un tableau ou au cours d'une symphonie, mais *de comprendre*, c'est-à-dire de structurer, d'organiser des idées à partir des choses perçues comme on le fait à la lecture, à partir des mots. S'il n'y a pas de film sans une certaine succession d'images, il n'y en a pas davantage sans une logique interne qui, de même que le mouvement établit les liaisons de l'une à l'autre image, établit les liaisons de l'un à l'autre plan. Autrement dit, il n'y a pas de cinéma sans dialectique.

Comme le dit Alexandre Astruc : « Quelque réalité qu'il exprime, le cinéma ne peut la représenter que se développant, et donc, se développant selon un ordre. Par essence, il lie. Il articule le réel et raisonne sa matière tout comme le langage des mots plie l'organique à la logique et le marque du sceau de l'intelligible. Or, c'est ce mouvement qui permet au cinéma de devenir un moyen d'expression de la pensée, car c'est lui qui en fait fondamentalement un langage. »

Dans un film le sens du monde et des choses est soumis au sens intentionnel qui entraîne le réel dans un courant plus ou moins imprévisible. Les choses sont engagées dans un devenir qui, à tout moment, peut être rompu ou dévié. Elles ne sont plus « elles-mêmes », libres et indépendantes; elles deviennent l'élément d'un discours. Le tout est de savoir si elles ne doivent plus être *que* l'élément d'un discours ou si, au contraire, elles ne doivent le devenir qu'à la faveur d'un récit fondé sur leur réalité concrète.

Nous aurons l'occasion de revenir sur ce problème mais, d'une façon ou d'une autre, le spectateur doit concevoir sans cesse ou, si l'on préfère, percevoir *totalement* (c'est-à-dire éprouver, juger, reconnaître) s'il veut saisir le sens des implications et des suggestions qui lui sont à tout instant proposées. Son attention, nous l'avons dit, demeure constamment en éveil. Elle implique quelque expérience vécue, quelque connaissance du monde et des choses, et, dans bien des cas, une culture. Le spectateur ne « voit » jamais que ce qu'il comprend, donc le film qu'il imagine — ou qu'il suppose — à partir de celui qui lui est offert. Si les images, en effet, lui sont imposées en ce qu'elles donnent à voir, elles ne dépendent que de lui d'être agréées en ce qu'elles donnent à comprendre.

Mais si le film s'exprime par le mouvement, c'est-à-dire par des actes, par une logique en perpétuel devenir (un « devenir » constamment *présent* puisque nous le suivons dans son évolution), il suppose nécessairement une certaine durée. Donc, une organisation de celle-ci, c'est-à-dire un *rythme* dont l'évidence n'est apparue qu'à partir du moment où le film a commencé de remplir une fonction esthétique.

Tandis que l'organisation harmonieuse des proportions, la composition plastique, sont apparues au début du cinéma avec les premiers films italiens à mise en scène spectaculaire et avec le « film d'art », c'est-à-dire vers 1908, les notions de rythme ne virent le jour que beaucoup plus tard.

Quoique découvertes progressivement par Griffith entre 1910 et 1914 et appliquées magistralement par lui dans des œuvres telles que

la Naissance d'une Nation et *Intolérance* (1915/16), également par Thomas Ince dans ses premiers grands films (*Pour sauver sa race, le Désastre, la Mauvaise Étoile,* etc.) et, bien entendu, par Mack Sennett dans ses comédies burlesques, ces notions, demeurées jusque là intuitives, ne devaient être reconnues puis étudiées qu'au cours des années vingt.

Cette découverte tardive ne faisait que suivre le cours normal des choses car, si le film est bien mouvement, il ne saurait être mouvement que *de* quelque chose. Et l'on ne saurait s'exprimer par les transformations d'un « espace » sans l'avoir préalablement organisé. Il convenait donc d'acquérir une certaine maîtrise des formes architecturales, avant de prétendre à quelque maîtrise de la durée.

Au cours des précédents chapitres nous avons suffisamment insisté sur les conditions de cette architecture pour qu'il ne soit pas nécessaire de faire état du rythme spatial ou de ce que l'on entend sous cette dénomination. Disons pourtant que ce « rythme » s'affirme au cinéma par la mise en place des éléments compris dans le cadre de l'image, conformément à des intentions précises, c'est-à-dire par le « cadrage », bien plutôt que par un décor organisé antérieurement à cette opération comme dans le cinéma expressionniste.

Les structures plastiques déterminées par le cadrage influent sur la sensibilité du spectateur. Elles attirent son attention sur tel élément, tel personnage ou tel objet situés en un lieu privilégié; elles établissent des proportions relatives entre les différents personnages, entre les personnages et les objets, et accusent par là le sens dramatique ou psychologique de l'action en créant des rapports circonstanciés. Déterminant enfin une impression d'ensemble elles permettent au spectateur — et sans qu'il s'en rende compte — de reporter sur l'action représentée les sentiments que lui procure la représentation. Organiser une image, la composer esthétiquement, c'est mettre en valeur ce qui doit être signifié et, déjà, le signifier partiellement. Signifiant par elles-mêmes mais en faveur de l'action, les valeurs « imageantes », pour picturales qu'elles soient, deviennent alors cinématographiques.

Comme le souligne Jean-Pierre Chartier : « Le choix du point de vue dans un film « réaliste » est une convention aussi importante que l'utilisation d'un décor, d'une mise en scène ou d'un éclairage expressionnistes. Mais cette convention convient au cinéma, elle ne condamne pas le film aux faiblesses que nous avons reconnues aux œuvres expressionnistes. Pourvu que le sujet soit saisi dans la spontanéité naturelle de la vie, *l'image suscite notre créance* parce qu'elle nous apparaît comme un point de vue particulier sur une réalité qui existe indépendamment de la vision qu'on nous en propose. D'autre part, le choix conventionnel d'un point de vue sur le sujet à représenter *n'entraîne pas un arrêt de l'attention* comme les conventions expressionnistes. Au contraire, la vision d'une scène sous un certain angle appelle sa vision sous un autre angle. Finalement, le point de vue que nous propose chaque plan n'a de valeur que par rapport au point de vue choisi pour le plan précédent et le plan suivant. » *(Art et réalité au cinéma)*

Le mouvement filmique qui retiendra désormais toute notre attention se manifeste sous des aspects multiples.

Celui des choses représentées n'est rien de plus que du mouvement enregistré et reproduit mécaniquement. Mais il doit cependant avoir un certain rythme, s'infléchir ou s'amplifier selon les nécessités du moment. Comme il dépend du jeu des acteurs et du dynamisme de l'action, c'est-à-dire de la mise en scène, nous l'examinerons plus tard ainsi que le mouvement « intérieur » qui dépend, lui, de la dramaturgie du film.

Mais il y a surtout le mouvement rythmique qui dépend de la nature des prises de vues — panoramique, travelling, etc. — et, plus encore, des relations dynamiques que chacun des plans entretient avec le précédent et avec le suivant. C'est-à-dire :

Relations scalaires (de plan lointain à plan rapproché, de premier plan à plan moyen, etc.); relations d'intensité (quantité de mouvement incluse dans un plan d'ensemble par rapport à la quantité de mouvement incluse dans un plan rapproché, etc.); relations plastiques (structure d'une image par rapport aux structures des images adjacentes, etc.); enfin relations d'angles et de cadrages déterminant en général les relations plastiques.

Le rapport de deux images — même statiques — détermine déjà un certain mouvement, ne serait-ce que par l'opposition de leurs structures. Le passage de l'une à l'autre engendre une relation dynamogène qui suppose un certain rythme, lequel évidemment se complique des relations de mouvement lorsque les images elles-mêmes sont dynamiques. Le jeu des structures et de leurs relations formelles dans le développement du film est à lui seul une qualité signifiante dont les effets peuvent être plus ou moins considérables.

Nous reviendrons sur cette question, mais nous devons d'abord suivre le cheminement historique du « montage » afin de situer le rythme visuel naissant devant le problème plus général du *Rythme*.

Le montage qui, techniquement, n'est rien de plus que la mise bout à bout des différentes prises de vues (disons des différentes « scènes » pour parler comme en 1910) est aussi vieux que le cinéma lui-même. Toutefois, chez Méliès par exemple, le collage d'une scène à la suite d'une autre ne visait qu'à faire se succéder des « tableaux » discontinus et autonomes, à remplacer ce qu'on appelle au théâtre les « changements à vue ».

Or, comme le note Georges Sadoul, « la valeur dramatique du montage réside essentiellement en cela qu'il permet de réaliser trois effets qui sont l'essence même du cinéma : *1°* Utiliser la caméra comme un œil qui considère les choses et les objets tantôt de près, tantôt de loin, en faisant alterner les gros plans et les plans généraux. *2°* Suivre un personnage dans ses déplacements à travers différents décors. *3°* Faire alterner les épisodes se déroulant dans des lieux différents mais qui convergent vers un même but.

» Le cinéma qui avait été avec Lumière un œil braqué sur la nature, avec Méliès une mise en scène employant tous les moyens du théâtre et

certains trucs particuliers à la caméra, ne devint véritablement le cinéma que le jour où le montage au sens moderne, le montage tel que nous venons de le définir, a fait son apparition. » (*Histoire générale du cinéma : L'Ecole de Brighton*)

Selon Georges Sadoul, c'est en Angleterre, à Brighton, que le montage aurait été découvert, ayant fait son apparition vers 1901 dans les films d'anciens photographes de plage devenus cinéastes, G.A. Smith et Williamson. Selon d'autres historiens, dont je suis, c'est au cinéaste américain Edwin S. Porter que le cinéma serait redevable de cette innovation. Mais, la plupart des films de cette époque ayant été détruits, on n'en juge que d'après leurs scénarios et le caractère rudimentaire de ceux-ci ne permet pas de trancher la question. Quoi qu'il en soit, ces trois réalisateurs sont indiscutablement à l'origine du montage.

En 1900, G.A. Smith tourna une série de petits films qui présentaient la singularité de n'avoir que des gros plans. Ils furent d'ailleurs réunis et catalogués sous le titre général de *Humorous facial expressions.* Parti du « portrait animé » Smith devait rapidement constater qu'il y aurait avantage à faire alterner des scènes d'ensemble et des gros plans montrant un détail significatif. « L'évolution de Smith présente un tel caractère de logique, dit G. Sadoul, qu'il est vraisemblable qu'il soit le premier inventeur du montage. »

Le premier de ces films fut *le Petit Docteur* (1900) dans lequel on voyait deux enfants administrer une potion à un chat supposé malade. Un gros plan montrait la tête du chat en train d'avaler une cuillerée de lait. Par la suite Smith légitima ses gros plans en leur donnant un caractère optique. Dans *Enfin, cette maudite dent,* il justifie le gros plan d'une dent cariée en montrant d'abord le patient en train de regarder celle-ci à travers une loupe. Ce procédé devait être repris dans de nombreux films tels que *les Binocles de Grand'mère, Ce que l'on voit dans un télescope,* etc. Zecca le reprit à son tour, en France, au cours de l'année suivante en tournant *la Loupe de Grand'mère, Ce que l'on voit de mon sixième, Par le trou de la serrure,* etc. Puis Nonguet, en 1905 (*Ce que je vois de la Bastille, l'Amour à tous les étages,* etc.).

Dans *les Mésaventures de Mary Jane* (1901) Smith, enfin, montre par une succession rapide de vues diverses un événement dramatique se poursuivant dans plusieurs endroits : une explosion dans une cuisine projette le corps de Mary Jane qui ressort par la cheminée puis retombe sur le sol. On voit successivement :

1 *Plan général* Mary Jane dans sa cuisine.
2 *Gros plan* Mary Jane cire les chaussures.
3 *Gros plan* Mary Jane essaye d'allumer son feu.
4 *Plan général* Mary Jane prend un bidon de pétrole et le verse dans le feu. — Explosion.
5 *Plan général* Le corps de Mary Jane sort de la cheminée sur les toits.
6 *Plan général* Le corps de Mary Jane retombe, épars, sur le sol.
7 *Plan général* Scène finale au cimetière.

Pour la première fois, en suivant l'action dans ses différentes phases et en la montrant selon des plans différents, l'idée de *montage* et l'idée de *continuité* étaient données.

Pourtant, aussi considérable que soit la découverte de ces procédés — et tout en reconnaissant que Smith fut le premier à les avoir utilisés — il faut admettre que, si le gros plan n'est plus un « truc », ce n'est encore qu'un moyen de grossissement, la possibilité de montrer de plus près un détail fugitif. Il n'a pas de signification propre et n'apporte aucun surcroît d'intensité à ce qu'il montre. Il souligne simplement un effet.

De son côté, *l'Attaque d'une Mission en Chine,* sorte d'actualité reconstituée au moment de la guerre des Boxers (1900), apporte la première application du « montage alterné ». Au lieu de juxtaposer, comme Smith, un plan d'ensemble et un plan rapproché, Williamson juxtapose pour la première fois des scènes se déroulant dans des endroits différents mais dont l'action converge vers un même but. On voit, d'une part, la Mission cernée par les Boxers, la famille du missionnaire réfugiée dans la maison, puis, d'autre part, les marins commandés par un officier à cheval qui partent à leur secours. On voit de nouveau la Mission, incendiée, puis les marins qui arrivent à temps pour délivrer les victimes.

Parce qu'il tournait dans des décors naturels, Williamson, libéré des contraintes du plateau et des conditions scéniques imposées par celui-ci, a su faire mouvoir ses acteurs avec aisance. Ceux-ci ne se déplacent plus seulement dans le sens latéral, mais également dans le sens de la profondeur. Dans *l'Attaque d'une Mission,* l'officier arrivant du fond du jardin prend la jeune fille en croupe et fonce droit sur le spectateur. Nous avons vu que cet effet avait déjà été obtenu par Lumière dans *l'Arrivée d'un train en gare,* mais il s'agissait alors d'un documentaire, d'un mouvement réel filmé par un opérateur et non d'un mouvement spécialement composé pour la caméra.

Dans ses films suivants, Williamson, tout comme Smith, généralisa son procédé et s'efforça de l'appliquer systématiquement, parfois même pour en tirer des effets de surprise ou d'étonnement. C'est ainsi que *The Big Swallow* (1901) montre un personnage qui, furieux de se voir photographier, marche droit sur la caméra jusqu'à ce que sa bouche occupe la presque totalité de l'écran. Il ouvre alors celle-ci et semble avaler le photographe et son appareil.

D'une façon générale, Williamson obtient ses changements de plan non par le montage mais par le déplacement des acteurs qui passent de l'arrière-plan au premier plan. (On voit par là que l'utilisation de la profondeur du champ, tout comme le montage, remonte aux premiers âges du cinéma...)

En 1901 également, Williamson tourna *Stop Thief !,* un petit film comique qui fut vraisemblablement la première « course-poursuite ». Comme Smith dans *Mary Jane,* en montrant le héros poursuivi, il assurait une certaine continuité à son film grâce à la présence des mêmes personnages en des lieux différents. Le montage n'est encore que le

raccordement des scènes mises bout à bout mais la durée de chacune d'elles est déterminée par la durée du mouvement représenté — ce qui est déjà un grand progrès sur la construction par « tableaux ».

Par la suite, des firmes comme la « Sheffield C° » ou la « Gaumont Ltd » reprirent les procédés de ces pionniers et généralisèrent surtout les courses-poursuites en leur donnant toutefois un caractère dramatique. Ainsi : *Un audacieux cambriolage en plein jour* (1902) et surtout *l'Attaque d'une diligence* (1903) qui précède de quelques mois *l'Attaque du grand rapide* d'Edwin Porter.

En raison de leurs changements de plans imposés par la mobilité d'une action rapide et mouvementée, il est infiniment probable que ce furent ces « poursuites » des premiers âges qui donnèrent naissance au véritable cinéma.

Où Sadoul se trompe, c'est lorsqu'il attribue au cinéma anglais l'origine des poursuites comiques. A l'exception du petit film de Williamson qui reprend d'ailleurs un motif développé à plusieurs reprises par les opérateurs des frères Lumière, les films comiques furent assez rares dans le cinéma anglais d'avant 1904. La poursuite qui devait servir de modèle à toute une quantité de films produits au cours des années 1906 et 1907, en France particulièrement, est due à Wallace Mac Cutcheon, réalisateur à la « Biograph » de New York. Ce film, intitulé *Personal* (1904), fut édité en Angleterre par la « Gaumont Ltd » et non produit par cette firme. Edité en France par Gaumont (maison mère) sous le titre *Rendez-vous par annonce*, il déclencha une avalanche de films semblables réalisés par Zecca, Alice Guy, Lucien Nonguet, Hatot, et quantité d'autres chez Pathé ou chez Gaumont. *Dix femmes pour un mari*, tourné en 1905 par Georges Hatot sur un scénario d'André Heuzé, et qui fut notre première course-poursuite, donna le départ à toute une série de films comiques interprétés par André Deed (Gribouille), Georges Bataille (Zigoto), Clément Migé (Calino), Onésime Bourbon (Onésime), Prince (Rigadin) et plusieurs autres parmi lesquels Gréhan et, bien entendu, Max Linder.

Il n'est pas impossible qu'Edwin Porter, alors principal réalisateur de la firme « Edison », ait eu connaissance des films de Smith et de Williamson. Mais si les pionniers de Brighton furent les premiers à poser les conditions élémentaires du montage, c'est à Edwin Porter qu'il appartient de leur avoir donné un *sens*. Or, c'est cela qui importe le plus.

Nous avons vu dans un chapitre précédent comment il avait été amené à réaliser *la Vie d'un pompier américain* en assemblant, selon un ordre convenable, des vues prises dans des documentaires tournés par lui sur les corps de pompier des grandes villes américaines, auxquelles il ajouta — thème central — une mère et son enfant surpris dans une maison en feu et sauvés au dernier moment.

Pour la première fois un gros plan (montrant l'avertisseur d'incendie) prenait une signification dramatique. Ce n'était plus le simple grossissement d'un détail mais la mise en valeur d'un objet dont dépendait la résolution du drame. Certes tous les plans, sauf celui-là, étaient

des plans d'ensemble. Mais la découverte récente d'une copie de ce film — que nous avons pu voir à la Cinémathèque voici quelques années — atteste d'une évidence que jusqu'alors Sadoul contestait. A savoir que si Porter ignorait la variété des plans il n'ignorait pas celle des « points de vue ». De nombreuses images, en effet, montrent, selon divers aspects, la pompe entraînée à vive allure et traversant la ville. Le tout donne une impression de vérité surprenante pour l'époque et presque un rythme. La pluralité de ces images, en outre, accroît l'anxiété du spectateur en retardant d'autant les scènes finales et crée, d'une façon toute primitive, ce que l'on appellera plus tard le « suspense ».

Nous avons parlé aussi de *l'Attaque du grand rapide* qui peut être considéré comme le premier film réellement « cinématographique » bien qu'il ne comporte guère, lui aussi, que des plans d'ensemble. L'action y est ramenée aux limites du « champ », comme sur une large scène, et chaque plan s'identifie à une séquence. Beaucoup de scènes sont encore jouées « de face » comme au théâtre mais un certain nombre d'entre elles (poursuite, bataille dans la forêt, attaque du mécanicien, cambriolage des voyageurs) sont développées dans le sens de la profondeur et jouent sur l'éloignement ou le rapprochement des personnages relativement à la caméra. Pour la première fois Porter utilise le panoramique en lui donnant une signification dramatique.

Dans la dernière séquence, on a perdu de vue les poursuivants. Les bandits que l'on voit en train de partager leur butin au cœur d'une forêt les auraient-ils dépistés ? A cet instant, et comme pour répondre à cette question, l'appareil panoramique légèrement vers la gauche et découvre, au premier plan, cachés derrière une haute futaie, les poursuivants qui viennent d'arriver et qui mettent pied à terre. Le contre-champ final montre les bandits au premier plan. Les poursuivants surgissent du fond et, après une courte lutte, s'emparent des malfaiteurs.

A ces premiers principes Porter ajouta, en 1905, le corollaire du contraste et des actions parallèles.

Dans *l'Attaque d'une Mission en Chine* il s'agissait de deux actions simultanées convergeant vers un même but bien plutôt que d'un véritable parallélisme (à savoir de deux actions se développant en même temps et rejaillissant l'une sur l'autre, dramatiquement ou symboliquement).

Dans *The Ex-Convict*, un industriel refuse du travail à un ancien condamné. Pour signifier le drame et surtout pour agir sur l'esprit du spectateur, il était nécessaire d'insister sur la différence de situation des deux hommes. Porter fut donc amené à ce qu'on appelle aujourd'hui le montage contrasté. Des scènes de vie dans le misérable intérieur de l'ancien condamné étaient opposées à d'autres scènes de vie luxueuse dans l'intérieur bourgeois. Cette application du montage dans une suite comparative dont la progression reposait sur l'alternance des scènes apportait un point de plus à l'actif d'un art qui ne devait généraliser cette formule que beaucoup plus tard.

Après *The Ex-Convict*, Edwin Porter tourna un autre film dans lequel il développa le montage contrasté. *The Kleptomaniac* contait

l'histoire de deux femmes, l'une pauvre et l'autre riche, surprises en train de voler à l'étalage d'un magasin et arrêtées. La femme riche était laissée en liberté, la femme pauvre jetée en prison. La progression dramatique dépendait donc du parallélisme des faits, de leurs causes et de leurs conséquences. Ce film fut peut-être le travail le plus intéressant et le plus accompli de Porter; en tout cas le plus avancé à son époque.

Aujourd'hui de tels arguments peuvent paraître enfantins, une semblable schématisation, primaire. Mais il n'est pas de primarité dans un art qui débute et balbutie. Il fallait commencer par exprimer clairement ces thèmes élémentaires avec des moyens visuels plutôt que d'illustrer des œuvres littéraires vidées de leur contenu. Porter d'ailleurs n'était pas dépourvu d'un certain humour : la balance que la statue de la Justice tenait au-dessus du prétoire penchait sérieusement d'un côté...

Ces films pourtant, précisons-le, furent tout à fait exceptionnels. Leur nouveauté fut mal comprise et leur influence ne fut sensible qu'à travers les films de Griffith. Ce n'est qu'à partir de 1910 que leurs innovations entrèrent dans le langage courant et c'est seulement vers cette époque que certains metteurs en scène (en particulier ceux de la « Vitagraph ») élargirent la tendance réaliste et sociale qu'ils avaient amorcée.

38 *Griffith et les écoles soviétiques*

Parler des innovations de Griffith en matière de cinéma serait faire l'histoire de quatre ou cinq années de production et passer en revue une bonne trentaine de films au moins. S'il ne fut l'inventeur ni du montage, ni du gros plan, ni de certains procédés dont il s'est servi, du moins fut-il le premier à avoir su les organiser et en faire un *moyen d'expression*. Le sens de l'espace, la variété des points de vue — plans et angles — ont pris naissance avec ses films et nous avons vu quelle était déjà, en 1914, sa maîtrise dans l'art du montage lorsque nous avons évoqué la fameuse séquence de l'interrogatoire de *la Conscience vengeresse*. Rappelons seulement que la syntaxe fondamentale du langage filmique fut à peu près totalement élaborée par lui et que le rythme visuel est conséquent de ses recherches et de ses intuitions géniales.

C'est la part de l'historien que de suivre à travers les esquisses de ce créateur la continuité d'un effort qui devait aboutir à ses premières grandes œuvres et de mettre en évidence les trouvailles parfois géniales de ses devanciers. Mais, quelque respect que l'on puisse avoir pour les pionniers des premiers âges, il n'en est pas moins vrai que le cinéma enfin conscient de ses possibilités artistiques, le cinéma « lui-même » n'est apparu qu'en 1915. Il est venu au monde avec *la Naissance d'une Nation*.

Pour la première fois le rythme y fut appliqué d'une façon méthodique, quoique tout intuitive : par un artiste qui y voyait les conditions nécessaires à l'expression émouvante des choses et non par un théoricien

qui eut essayé d'en découvrir les lois. Les théoriciens — européens pour la plupart — n'en prirent conscience qu'au cours des années vingt parce que *Naissance d'une Nation, Intolérance, le Lys brisé*, ne furent projetés en Europe qu'après la guerre de 14/18 — très exactement en 1919 et 1920.

Dans *Naissance d'une Nation*, l'opposition des plans d'ensemble et des plans de détail donne à l'action sa couleur, sa résonance, son caractère particulier. Ainsi, un plan rapproché montre, à flanc de coteau, devant une bicoque en ruine, une famille serrée autour de quelques baluchons hâtivement ficelés; la caméra, en panoramiquant, découvre alors le gros des armées en marche, traversant la plaine, tandis que, de part et d'autre, les maisons incendiées achèvent de se consumer. Le colonel nordiste, sabre au clair, conduit ses troupes à l'assaut (plan général); il arrive aux premières lignes (plan moyen) et plante son drapeau dans la gueule d'un canon ennemi (plan américain). Un sudiste s'élance hors des retranchements (plan moyen suivi d'un panoramique) pour sauver un blessé nordiste (plan rapproché). Un soldat achève à coups de baïonnette son adversaire terrassé (plan américain). Un autre reconnaît parmi les morts un ami d'autrefois ayant combattu dans les rangs ennemis (plan mi-moyen). Une main (gros plan) partage les grains de café et (plan moyen) les distribue aux hommes tandis que la bataille fait rage (plan général et grand ensemble). Dans un chariot jonché de cadavres (plan moyen), on entasse les morts ramassés pêle-mêle sur le champ de bataille (plan général); etc.

En un montage alterné et de plus en plus haletant on passe des séquences montrant la ville d'Atlanta en flammes aux scènes d'angoisse dans la propriété des Cameron, pour revenir aux combats et aux scènes fratricides. Et ainsi de suite...

Dans la séquence finale au terme de laquelle les Cameron assiégés dans une cabane sont délivrés par le Ku-Klux-Klan, le montage parallèle est soumis à une métrique savante, à un rythme quasi musical fondé sur les rapports temporels des éléments constitutifs. C'est ainsi que l'on passe d'un plan lointain montrant la cabane encerclée à des plans de plus en plus gros faisant voir les assiégés se préparant au combat. On voit le visage de l'un, le geste de l'autre, etc. De là, on passe à la chevauchée du Ku-Klux-Klan : plans lointains, ensembles rapprochés, travellings la suivant ou la précédant. Une série de premiers plans et de gros plans pique les sabots des chevaux lancés au galop, la crinière de l'un, l'encolure de l'autre, et, de nouveau, on voit l'ensemble de la chevauchée traversant la plaine, puis un cours d'eau, puis une route. On retourne alors à la cabane : les plans montrant les assiégés et le combat sont plus courts, plus secs, plus nerveux. Puis on revient à la chevauchée : le mouvement s'étant accéléré les plans se succèdent selon un tempo de plus en plus bref qui épouse la cadence même des cavaliers lancés au triple galop. Et l'on reprend l'alternance jusqu'à la résolution qui achève le film à la manière du final d'un vaste crescendo.

Griffith démontrait de la sorte qu'au cinéma les images signifient

moins par ce qu'elles montrent — quelles que soient la valeur et la signification dramatique des choses représentées — que par leur organisation, leur ordonnance; et moins par cette ordonnance même que par les relations de durée des plans relativement entre eux et relativement à leur ensemble.

Dans les derniers mois de 1915 Griffith entreprit un film dont le sujet était basé sur un rapport de la « Federal Industrial Commission » concernant les grèves de 1912 et l'affaire Stielow (gréviste accusé du meurtre de son employeur). Mais, dès qu'il fut achevé, il eut l'idée d'élargir le débat en une vaste fresque dont l'action, qui se poursuivrait en quatre époques différentes, montrerait les effets de l'intolérance — sociale ou religieuse — à travers les âges. Et ce fut *Intolérance,* achevé en juillet 1916. Une première version — inédite — de ce film durait huit heures. Elle fut ramenée par l'auteur à 3 h 40.

Amplifiant les procédés du montage entrecroisé et des actions parallèles, Griffith, menant de front ces quatre histoires, devait sauter constamment de l'une à l'autre et poursuivre, à travers l'espace et le temps, le cheminement de quatre tragédies dont les événements, rejaillissant les uns sur les autres, se renforçaient symboliquement. Ces histoires retraçaient respectivement : la lutte des prêtres de Baal et d'Ishtar qui eut pour effet (légendaire) de semer la discorde entre les sujets de Balthazar et de livrer Babylone aux armées de Cyrus; la lutte ouverte contre le Christ, en Judée, et le crucifiement; la lutte entre catholiques et protestants sous Catherine de Médicis et son aboutissement à la Saint-Barthélémy; la lutte entre patrons et ouvriers en 1912, la répression des grèves par la troupe et l'accusation de meurtre d'un ouvrier gréviste incapable de prouver son innocence.

Ces quatre histoires étaient conduites de telle sorte que l'on pouvait passer alternativement de l'une à l'autre sans interrompre leur progression. Autrement dit, on n'en reprenait aucune au point où on l'avait abandonnée mais au point où le fragment de l'histoire suivante l'avait amenée dramatiquement.

Le film commençait par l'histoire moderne. Arrivée à un certain point de son développement elle était abandonnée et l'action parallèle se poursuivait à Babylone. On prenait celle-ci au point où elle eut été portée si elle avait débuté en *même temps.* Après quelques larges séquences on poursuivait l'action en sautant de la même manière à l'épisode nazaréen. De là, on revenait à l'époque contemporaine pour retrouver Catherine de Médicis, puis pour retourner à Babylone et ainsi de suite. A chaque reprise l'épisode était poursuivi pendant un temps un peu plus court, de telle sorte que les quatre tragédies se déployaient à la fin presque simultanément. On assistait à la fois à l'assaut des chars de Cyrus contre les murs de Babylone, à la montée au Calvaire, aux luttes sanglantes pendant la nuit tragique, à la course en auto de la jeune fille s'efforçant désespérément d'arriver à temps pour faire surseoir à l'exécution de son fiancé. Les roues des chars alternaient avec les roues de l'automobile, la mise en croix avec l'érection de l'échafaud, l'entrée des Perses dans Babylone avec les cadavres de la Saint-Barthélémy et ce,

dans une sorte de jaillissement, de confusion voulue, un peu primaire peut-être sur le plan de la pensée mais hallucinant et génial au point de vue lyrique.

Les scènes de grève, les barricades, les fusillades, emportées par un rythme et un souffle qui ne laissent pas de faire penser à Hugo n'ont pas été sans influencer grandement les cinéastes soviétiques. Le côté grandiose du spectacle se plie ici au rythme et à la fermeté d'un langage qui ne devait être dépassé que par *le Cuirassé Potemkine.* On pense aussi à l'immense travelling qui ouvre la séquence babylonienne où la caméra (située en ballon captif) descend graduellement, embrassant un large panorama, puis avance jusqu'aux marches du palais, les gravit lentement découvrant à mesure l'immensité du décor, le foisonnement des foules, pour arriver finalement aux pieds de Balthazar entouré de ses courtisans. On songe malgré soi à la première phrase de *Salammbô.* Et le siège de Babylone, la bataille, l'assaut des armées de Cyrus dont les centaines de chars arrivent et se déploient sur la plaine sans fin, sont encore parmi les plus belles visions du cinéma.

Bien qu'elle ne se soit fait sentir que cinq ou six ans plus tard, l'influence de ce film fut considérable. Non seulement sur le cinéma mais sur la littérature car c'est à lui plus qu'à tout autre que le roman anglo-saxon est redevable des constructions a-chronologiques et des variations dans le temps et dans l'espace où se sont illustrés par la suite Dos Passos, Faulkner, Aldous Huxley, Virginia Woolf et quelques autres.

Toutefois, dans son aspect le plus général, le montage élaboré par Griffith, si complexe fut-il déjà, se contente d'introduire des relations de plan à plan dans un rythme approprié. Le symbole n'intervient jamais qu'en faveur du récit. Il s'agit pour l'auteur de raconter une histoire de la façon la plus efficace possible et, par conséquent, de mettre le spectateur « dans » le drame, d'en faire un acteur afin de l'émouvoir en le faisant participer à l'action tout comme s'il la vivait réellement. Le cinéma a pour objet de narrer ou de décrire, pas encore de signifier. On ne cherche pas à faire comprendre mais à faire sentir. Le parallèle avec Hugo et avec la poésie narrative est d'autant plus sensible que, là même où l'on envisage des problèmes d'ordre moral et social, on remue des idées en leur demandant d'agir sur le plan émotionnel et nullement sur le plan intellectuel.

Ayant eu l'occasion de voir les films de Griffith au cours d'un voyage qu'il fit à New York en 1919 afin d'y présenter *J'accuse,* Abel Gance put, avant tous les autres en Europe, appliquer les leçons du maître et atteindre lui-même à la maîtrise en faisant de la valeur-durée des images une sorte de système cohérent, base même de toute expression filmique. *La Roue* qu'il devait réaliser en 1921/22 fut significatif à cet égard. On peut même dire que c'est ce film qui déclencha le mouvement d'« avant-garde » de 1924 et les recherches passionnées entreprises sur le rythme.

Avant d'en venir aux théories il convient de suivre un instant la voie prise par le montage en Russie soviétique à la suite également des films de Griffith. Alors que Gance et l'avant-garde française s'enga-

geaient à fond dans l'expression rythmique pour aboutir aux excès du « montage court » et aux prétentions du rythme « pur », les Russes, poursuivant une recherche plus intellectuelle, devaient, eux, s'enferrer dans l'impasse de la « cinédialectique ».

Le premier théoricien russe fut le metteur en scène Géo Bauer dont nous avons parlé précédemment et dont les recherches, analogues à celles de l'expressionnisme allemand, avaient pour but exclusif le décor, les éclairages et les valeurs picturales de l'image animée. Le montage, qu'il n'a jamais ignoré, n'était pour lui, cependant, qu'un moyen de relier habilement des significations décoratives, de développer un rythme plastique dans une durée toute relative. Les théories sur le montage prirent corps avec les films d'un ancien opérateur, alors responsable des films de propagande et des actualités du régime soviétique naissant : Dziga-Vertov.

Rejetant tout ce qui, pour lui, était artifices venus du théâtre (studios, acteurs, décors, mise en scène), *refusant quelque composition que ce soit devant la caméra*, Dziga-Vertov constitua avec ses amis Kopaline et Belakov et son frère Michel Kaufman[1], documentaristes comme lui, le « Kino-Glaz » (cinéma-œil) le 21 mai 1922.

Cette école se proposait de *saisir la réalité sur le vif*, de prendre ses images au sein de la vie même, retournant ainsi, à première vue, aux principes des frères Lumière par-dessus vingt-cinq ans de recherches esthétiques. Le réalisateur, s'effaçant derrière l'objectivité absolue — ou tenue pour telle — de la caméra, enregistrait une quantité de documents à partir d'un thème assez vague qui servait de fil conducteur. L'art consistait simplement à « cadrer » les prises de vues, à les ordonner et à les monter. La signification résultait du sens que prenaient les faits ainsi rapportés entre eux. Pris sur le vif, ils se trouvaient « orientés », transformés, en raison du rôle qu'on leur faisait jouer dans la continuité. Ce n'était plus qu'un art de structure. La réalité sensible, pour réelle et objective qu'elle soit (encore que délibérément choisie) ne devenait plus qu'une puissance d'abstraction sous une apparence concrète. L'objectivité poursuivie n'était en fin de compte qu'un trompe-l'œil ou un mythe...

Cet effort systématique devait aboutir à un échec en raison de l'impossibilité évidente de composer *a posteriori*. Mille possibilités diverses s'offraient au monteur mais chacune d'elles se trouvait privée d'éléments que l'on n'avait pas prévus au départ. Toutefois les recherches de Dziga-Vertov eurent une influence considérable en U.R.S.S. et dans le monde. Elles soulignèrent — peut-être par excès — l'importance du montage et incitèrent les cinéastes soviétiques à situer l'homme dans son cadre social, à développer et à mettre en valeur le rôle et l'influence du milieu, à faire « vrai ». Elles donnèrent naissance par ailleurs aux « montages d'actualités » et contribuèrent au développement des écoles documentaristes.

Parallèlement à Dziga-Vertov quelques jeunes metteurs en scène venus du théâtre — Gregori Kozintzev, décorateur à l'Opéra de Moscou,

[1] Le nom réel de Dziga-Vertov est en effet Youri Kaufman.

le scénariste Leonid Trauberg, le critique d'art Serge Krijitsky et le metteur en scène Foregger, disciple de Meyerhold — se groupèrent pour former une école, tant cinématographique que théâtrale, la F.E.K.S. (Ecole du comédien excentrique), fondée le 9 juillet 1922, dont les intentions étaient diamétralement opposées. Il s'agissait au contraire de revaloriser l'acteur et le décor, d'assimiler tous les procédés scéniques en exagérant leurs artifices, de pousser jusqu'à la caricature abstraite dans un sens proche du Caligarisme, mais un Caligarisme orienté vers le comique et le burlesque. L'acteur, dépersonnalisé, déshumanisé, ne devenait plus qu'une marionnette, une sorte d'automate symbolique exprimant par le mécanisme des gestes et des attitudes le sens profond d'une parodie dirigée contre un comportement social ou quelques « universaux » psychologiques. C'était l'art de Pierrot, d'Arlequin, de Pantalon, voire de Guignol et des excentriques du Music-Hall, appliqué au cinéma dans une caractérologie plus souple et largement diversifiée. Et, d'une façon plus particulière, les théories théâtrales de Krijitsky et de Foregger prises pour base d'une esthétique cinématographique. Lesquelles théories, d'ailleurs, ne faisaient que reprendre et systématiser les mises en scène caricaturales tentées en 1914/15 par Meyerhold à son « studio d'essai » et par Nicolaï Evreïnof au « Miroir courbe » — appliquées déjà au cinéma par Hansen, Zozlov et les réalisateurs groupés en 1916 sous le titre collectif de « L'objectif courbe ». Le montage n'était rien de plus qu'un procédé commode permettant d'opposer violemment des attitudes contradictoires ou des faits burlesques réagissant les uns sur les autres, mais aussi le moyen de trancher d'une façon elliptique dans la continuité logique de l'action, de la condenser, de la schématiser.

Entre ces deux écoles extrémistes qui ont encore quelques représentants aujourd'hui (les films burlesques soviétiques — inconnus en France — sont tournés presque tous selon les principes de la « Feks ») mais qui, d'une façon générale, devaient s'effondrer du fait de leur systématisation excessive, se situe l'école qui fut la plus féconde, la plus sérieuse et la plus suivie : Le « Laboratoire expérimental » fondé et dirigé par Leo Koulechov.

Entouré de ses élèves Vsevolod Poudovkine, Boris Barnett, Vladimir Vogel, Serge Komarov, Anna Khokhlova, Doronine, etc. Koulechov, ancien assistant de Geo Bauer, se proposait seulement d'enseigner la mise en scène et l'interprétation. Mais l'étude des moyens constructifs du film, et notamment du montage, l'entraîna à découvrir — ou, plus exactement, à démontrer d'une façon expérimentale — les capacités relatives des images entre elles.

Son expérience initiale est restée célèbre dans les annales du cinéma. Prenant dans un vieux film de Geo Bauer un gros plan de l'acteur Ivan Mosjoukine dont le regard assez vague était volontairement inexpressif, il en fit tirer trois exemplaires. Puis il raccorda successivement le premier exemplaire à un plan montrant une assiette de soupe disposée sur un coin de table. Le second à un plan montrant le cadavre d'un homme allongé face contre terre. Le troisième à celui d'une femme à demi-nue, étendue sur un sofa dans une pose avantageuse et lascive.

Ensuite, mettant bout à bout ces trois tronçons « objet-sujet », il proposa le tout à des spectateurs non prévenus. Or, tous, unanimement, admirèrent le talent de Mosjoukine qui « exprimait à merveille les sentiments successifs de la faim, de l'angoisse et du désir ». Il était ainsi démontré, Mosjoukine n'exprimant rien, que les spectateurs « voyaient » ce qui n'existait pas réellement. En d'autres termes, enchaînant leurs perceptions successives et rapportant chaque détail à un « tout » organique, ils construisaient logiquement les relations nécessaires et attribuaient à Mosjoukine l'expression de ce que normalement il aurait dû exprimer. Ils portaient sur l'acteur la responsabilité ou l'équivalence de leurs propres sentiments.

Ainsi tout spectateur, suivant normalement la continuité d'un mouvement ou d'une action, pouvait construire des « idées » à partir de quelques éléments donnés en amorce. Chacun développait la continuité thématique d'une structure en se servant des plans comme d'autant de points de repère et en tirait des relations logiques. Un état d'esprit, un sentiment particulier s'établissaient à partir des émotions-chocs initiales. Le film — du moins son développement émotionnel ou dialectique — se construisait dans l'esprit du spectateur à partir de l'organisation formelle des images.

Le rapport des plans dans la continuité de l'action se montrait donc, quant aux mécanismes de la conscience, assez semblable à la succession des images fixes quant à la perception visuelle du mouvement.

Chaque plan se voyait augmenté d'une idée ou d'un sens dont il était dépourvu et qui se trouvait impliqué par sa liaison avec les autres. En conséquence une même image située dans une continuité différente (ou à une autre place dans la même continuité) prenait — ou pouvait prendre — une signification différente.

Nul, bien sûr, n'ignorait que les images d'un film n'avaient de sens qu'en raison de leur relation avec l'esprit du spectateur. Mais ce que l'on peut appeler la « capacité psychologique » de ces relations était inconnue. Maintenant, démontrée, analysée, elle s'avérait contrôlable et, puisque le spectateur faisait automatiquement cette opération mentale, il devenait possible de la prévoir, de la préparer, de la diriger; en un mot, d'agir sur son esprit et sur sa mentalité en provoquant des idées grâce à une suite d'émotions-chocs convenablement organisée.

Le cinéma s'affirmait donc comme étant avant tout un art d'implication et de suggestion. On pouvait charger une image concrète d'une valeur symbolique fugitive. Autant que de lui-même — et davantage peut-être — le sens du donné imagé dépendait du donné imageant. La forme modifiait le fond.

Vertov fut le théoricien du « montage intégral ». Avec lui le film s'élaborait dans la salle de montage au milieu d'une quantité de documents choisis « après coup ». Pas de découpage préalable mais seulement quelques idées vagues jetées sur le papier. Le montage était une « organisation du hasard », une façon de construire avec de l'imprévu. Avec Koulechov, au contraire, il devint un principe esthétique, une méthode

d'écriture et de composition. Ceci, bien entendu, à partir d'un thème choisi et sur des données susceptibles de mettre en valeur les idées directrices et génératrices de l'œuvre considérée. Le montage, au sens technique du mot, n'était que l'exécution, la mise au point d'un plan minutieux : le *découpage*. La nature des plans, les conditions de tournage étaient indiquées en vue de certains effets. Le film était construit sur le papier avant d'être tourné et le découpage figurait une sorte de montage *a priori*. Il n'y avait de l'un à l'autre qu'une différence purement matérielle déterminée par le passage du projet écrit à la réalité filmée avec, bien entendu, les modifications, le « rattrapage » que cela suppose nécessairement.

Le montage américain n'était qu'un moyen de narration. Quels que soient le rythme et la signification qui en résultaient « on montait les images comme on place les briques les unes sur les autres pour construire un mur ». Koulechov, essayant de codifier le rythme, en fit une résultante de la durée relative des images par rapport au dynamisme de l'action — ce qui n'était encore qu'une métrique, mais déjà raisonnée et calculée.

Quoi qu'il en soit, avec les Russes, la vertu créatrice du montage s'ajoutait aux capacités émotionnelles mises en œuvre par Griffith, Gance et quelques autres. Et les expériences de Koulechov donnèrent naissance aux premières théories du cinéma élaborées non plus sur de vagues spéculations théâtrales ou littéraires mais sur l'analyse des capacités fonctionnelles d'un moyen d'expression spécifiquement filmique.

39 *Conséquences de l'effet Koulechov*

Toutefois ce serait une erreur de croire que les images sont capables de créer des idées qu'elles ne tireraient que d'elles-mêmes ou de la singularité de leurs relations. De leur juxtaposition naît une association d'idées au travers desquelles et par lesquelles le spectateur *reconnaît* ou retrouve le sens d'une expérience vécue — sans plus. L'enfant qui ne connaît rien encore des désirs sexuels ne peut pas saisir le sens du rapport « Mosjoukine - Femme allongée sur le sofa ». La structuration filmique ne le lui dira pas, ne le fera point naître dans son esprit; tout au plus pourra-t-elle éveiller son inquiétude. Seuls le saisiront les adultes qui rapporteront aussitôt cette relation à ce qu'ils connaissent des choses de l'amour. Lorsque le spectateur — par le fait d'une prise de vues singulière — se trouve devant une image qu'il ne reconnaît pas, devant un rapport insolite, aussitôt sa conscience alertée cherche à ramener cet inconnu à du connu, à du semblable, afin de le classer dans son esprit. Ce qui n'est, somme toute, qu'un équivalent de la perception normale. (Comme nous l'avons souligné, *voir c'est reconnaître;* ce n'est « découvrir » que pour une chose inconnue que l'on doit alors expérimenter sur le champ, ce qui devient de plus en plus rare à mesure qu'on avance dans la vie.)

Répétons-le, les images filmiques et leurs relations sont autant de stimulis qui « actualisent » des idées ou des émotions en rappelant à notre conscience des effets relatifs à quelque expérience vécue.

Si, d'ailleurs, on analyse l'effet Koulechov — analogue en bien des points aux structurations perceptives — on s'aperçoit que le processus qui engage la conscience du spectateur y est beaucoup moins « cinématographique » qu'il ne le paraît à première vue. Dans la relation « *Mosjoukine - Femme nue* », par exemple, c'est essentiellement cette relation qui est reconnue comme telle. Les deux personnages n'exprimant rien, rien ne me dit en effet que l'homme aime la femme ou, tout simplement, la désire; et pas davantage que la femme en est émue ou en éprouve quelque contentement. C'est uniquement le rapport « *Homme regardant - Femme regardée* » qui évoque et *signifie* l'idée du désir. Je suis ému parce que cette idée (si violemment offerte à mon regard) déclenche en moi les réactions émotionnelles qui lui sont attachées; et ces réactions, je les projette à mon tour sur l'homme que, nécessairement, je *suppose* désirant la femme regardée. Autrement dit, la relation ci-dessus définie est une *idée imagée* dont les images sont semblables à celles qui ont pu, de quelque manière, représenter cette idée dans mon esprit. C'est une idée *déjà structurée* qui se trouve ramenée à la surface, tant et si bien qu'à travers le film c'est un *concept* que je perçois. Je suis ému par une idée et non par une réalité. Comme pour le mot, je vais de l'abstrait au concret, sans avoir cependant la liberté de concevoir un « imaginaire » qui se résorbe ici en des images précises. Quoique visuel le processus est anti-cinématographique en cela qu'il va de l'idée à l'émotion au lieu de suivre le cheminement inverse.

L'effet Koulechov qui est à la base du langage filmique ne devient réellement filmique qu'à partir du moment où la relation « regardant-regardé » (et, plus généralement, « objet-suiet ») s'effectue sur une relation émotionnelle *concrète*. C'est alors l'émotion qui suggère l'idée et non l'idée qui provoque l'émotion. On en revient encore une fois au lorgnon du *Potemkine*, où le fait émotionnel devient idée quand, ici, c'est l'idée qui devient image.

Si les images ne créent pas des idées nouvelles, elles ne doivent pas pour autant illustrer des concepts. Elles doivent suggérer des idées *disponibles* mais non déjà structurées dans l'esprit du spectateur : pour inhabituelle que soit l'idée que les images me donnent à saisir, mon expérience aussitôt la reconnaît et la *trouve*.

Néanmoins, en spéculant sur l'effet Koulechov, les cinéastes soviétiques en vinrent à considérer les images-idées comme autant de *signes*. En les assemblant, il devait être possible de développer des idées dialectiquement, de constituer une sorte de discours où les images, ne mettant en cause que des idées indépendantes de leur contenu immédiat, ne suivraient d'autre développement que celui imposé par la logique de ce discours. Cette voie, tout en spéculant sur un fait purement cinématographique, ne pouvait aboutir qu'à la négation du cinéma proprement dit.

Si, par exemple, je montre dans un seul plan un désespéré qui se jette dans la Seine du haut du pont de l'Alma, j'embrasse une réalité

globale, un ensemble concret. Mais je puis fragmenter cet ensemble, montrer (en plan rapproché) l'individu qui enjambe le parapet, puis le corps qui tombe (plan moyen), enfin le noyé qui se débat (premier plan). Dans cette fragmentation je n'aurai pas perdu de vue la réalité concrète. J'aurai simplement choisi une méthode analytique.

Si, au contraire, je choisis de ne faire voir que des détails, je puis montrer un individu (ou une partie de son corps) qui enjambe une balustrade (qui peut être celle du pont de l'Alma), puis un corps qui tombe le long d'un mur (qui peut être un contrefort du château de Pierrefond), enfin un noyé qui se débat dans les eaux tumultueuses d'un fleuve (qui peut être le Rhône). J'aurai ainsi reconstitué — ou constitué — un fait, exprimé une idée : « Un individu se suicide en se jetant à l'eau. » De toute façon j'aurai créé une liaison entre ces trois images différentes, liaison qui se traduira dans l'esprit du spectateur par un « tout » construit à partir de leur enchaînement logique. Mais la « réalité » sera purement conceptuelle. Le fait concret aura eu moins d'importance que l'idée. Il ne m'aura servi qu'à signifier celle-ci et n'aura été que *figuré*. Chacune de ces images ne sera plus devenue qu'un schéma signifiant : Un homme enjambe un parapet - Un homme tombe - Un homme se noie.

Je puis continuer ainsi et développer mes idées en ne me servant que d'images-symboles. Le danger, c'est que si la liaison est assurée sur le plan des idées en passant d'une image-signe à une autre image-signe, l'enchaînement des choses représentées constituant ces images n'aura plus aucun sens. Il n'y aura plus de développement positif, de logique de la représentation; ou celle-ci, alors, subira des entorses continuelles. Le développement des idées ne se fera plus qu'au détriment d'un donné imagé vidé de son contenu vivant, coupé de toute liaison avec le réel sensible et avec les implications de son devenir.

Chargées à l'origine d'un contenu émotionnel évident, ces images ne deviendront plus que des signes conventionnels; chaque « cellule » ne sera bientôt plus qu'un hiéroglyphe et le film un gigantesque rébus. En allant plus loin il ne serait plus nécessaire de les projeter sur un écran; on gagnerait à les simplifier, à les schématiser sur le papier. On retrouverait simplement les idéogrammes de l'écriture primitive...

C'est ainsi que Poudovkine, voulant signifier dans *la Fin de Saint-Petersbourg* le bouleversement et l'éclatement soudain de la guerre, ouvre la séquence avec l'explosion d'un obus faisant jaillir une immense gerbe de terre. Le symbole est excellent. Mais, beaucoup plus loin, il signifie la révolution d'octobre de la même façon. Ce serait à la rigueur admissible s'il s'agissait de la même idée figurée par une *autre image;* or, il se sert de la *même image* représentant le *même éclatement* — ce qui ne l'est plus. L'image alors ne devient plus qu'un signe abstrait situé hors de la réalité vivante. Elle fausse cette réalité en y introduisant ce qui ne peut pas être...

Nous reviendrons sur ces détails après avoir étudié le *rythme* au sens le plus général du mot afin de voir dans quelle mesure on peut parler de rythme au cinéma.

9

Rythme musical et rythme prosodique

40 *Regards sur le rythme*

« On parle beaucoup de rythme, constamment, à tout propos et bien souvent hors de propos. On sait vaguement ce qu'il peut être, on le sent plus vaguement encore et plus la conception qu'on en a demeure nébuleuse, plus il semble que l'on nourrisse pour lui un respect mêlé de fétichisme. On le considère comme une sorte de divinité à tout faire, prête à accomplir tous les miracles pourvu qu'on invoque son nom. Rythme, eurythmie sont des mots bien sonnants; à les proférer on s'admire soi-même et l'on pense aussi se pousser dans l'estime du voisin. » Ainsi s'exprime Jean d'Udine dans son ouvrage *Qu'est-ce que la danse ?*

Il est certain que le rythme dont tout le monde parle et que chaque artiste utilise avec plus ou moins de bonheur est encore une des choses les plus mal définies parce que l'une des plus malaisées à définir.

Toujours semblable et toujours autre, il est à la fois l'Un et le multiple mais, à le vouloir saisir par ce *dont* il est rythme, on se perd en des explications qui n'ont pour objet que les normes particulières au travers desquelles il se manifeste. Et, s'il y a une identité flagrante en laquelle on peut le reconnaître, sa généralité alors le rend vague et imprécis. En conséquence, ses définitions ne peuvent être qu'incomplètes ou exclusives.

Pour Platon, le rythme est « l'ordonnance du mouvement ». Pour Aristoxène, c'est « une mise en ordre déterminée des temps ». Mais, dans le rythme, les relations de durées ne sont pas seules en cause.

Pour Littré, le rythme musical est une « succession régulière de sons forts et de sons faibles », ce qui est doublement inexact car les relations temporelles ont au moins autant d'importance que les relations d'intensité et si ces relations sont régulières il y a peut-être cadence mais point rythme.

Selon A. Sonnenschein, « le rythme est cette propriété d'une suite d'événements dans le temps, qui produit dans l'esprit qui la saisit, une

impression de proportion entre les durées des événements ou des groupes d'événements dont la suite se compose ».

Cette définition pourrait être complétée par celle de Francis Warrain : « Une suite de phénomènes qui se produisent à des intervalles de durée, variables ou non, mais réglés suivant une loi, constitue un rythme. »

Mais c'est E. d'Eichthal qui est l'auteur de la formule la plus simple et la plus générale : « Le rythme est dans le temps ce que la symétrie est dans l'espace. » A cette définition claire et précise fait écho celle de Vincent d'Indy : « Le rythme est l'ordre et la proportion dans l'espace et dans le temps. »

Toutefois, il convient de préciser, avec Pius Servien, que le rythme est *périodicité perçue,* et d'entendre le terme de symétrie dans le sens de « commodulation » ou de proportion harmonique. De telle sorte que si, comme le souligne Matila Ghyka dans son *Essai sur le rythme,* « la théorie vitruvienne des proportions et de l'eurythmie n'est plus qu'une transposition dans l'espace de la théorie pythagoricienne des accords ou plutôt des intervalles musicaux telle que nous la voyons reflétée dans le Timée », on pourrait retourner la proposition de E. d'Eichthal et dire que — dans une certaine mesure tout au moins — la commodulation est dans l'espace ce que le rythme est dans le temps.

Quoi qu'il en soit le rythme, selon la remarque d'Herbert Spencer, se produit « partout où il y a un conflit de forces qui ne se font pas équilibre ». Si donc, comme l'assure Gaston Bachelard, « le jeu contradictoire des fonctions est une nécessité fonctionnelle », le rythme serait une sorte de dialectique du devenir bien plutôt qu'une continuité dont les variations périodiques déformeraient en nous la coulée habituelle du temps. Il se développe, en effet, selon une alternance de tensions et de détentes qui ne sont que l'expression d'un conflit incessamment renouvelé.

D'autre part, si le rythme n'est rythme que pour autant qu'il est perçu, il doit cadrer nécessairement avec les limites de nos capacités sensorielles. Autrement dit, l'ensemble des relations qui constitue le rythme doit être perçu comme un « tout » auquel chacune de ses parties peut être immédiatement rapportée. Et cela ne peut être que pour autant que la mémoire est capable de le faire en mettant en jeu un processus de « persistance des images » (visuelles ou auditives) analogue, en tant que fait de conscience, à ce qu'est la persistance rétinienne sur le plan physiologique.

« Les sensations auditives, dit Paul Souriau, ont une durée appréciable indépendante de l'impression physique. Quand j'entends un choc brusque, longtemps après que les vibrations de l'air se sont éteintes définitivement, ce choc continue de me tinter aux oreilles, et quand la sensation même a disparu, on peut encore distinguer dans la conscience comme une résonance idéale, comme une image consécutive du son, qui dure plus longtemps encore. » (*L'Esthétique du mouvement*)

Mais il s'agit là d'un son isolé. Dans la perception musicale la « résonance idéale » est beaucoup plus courte, toute perception sonore

se substituant à la précédente et, donc, en diminuant les effets dans la « durée perceptive ».

Selon Bolton, « le nombre des impressions auditives qui peuvent être synthétisées dans un groupe excède à peine une seconde comme durée du groupe ». Mais, ajoute Gisèle Brelet à qui nous empruntons cette citation, « les expériences de Dietze ont montré d'autre part que notre faculté de synthétiser subjectivement un certain nombre d'impressions auditives se trouve considérablement accrue par l'ordre rythmique ».

De toute façon, le rythme n'est perceptible comme tel que pour autant qu'il est dominé par la conscience. On peut percevoir comme rythme des relations de durée de l'ordre des secondes ou des fractions de secondes rapportées à un ensemble qui, dans certains cas, peut atteindre une demi-minute. Chaque *période rythmique* peut avoir, bien entendu, des rapports également rythmiques avec les périodes suivantes du film, du poème ou de la partition, mais le rythme de l'œuvre elle-même, résultant des relations de toutes ces périodes, ne peut pas être perçu comme tel. Il peut seulement être *compris* comme une *coulée rythmique,* c'est-à-dire comme la courbe générale d'une modulation dont on aura suivi, partie par partie, les différents effets sensibles appelés rythme. Car si la perception peut « retenir » un ensemble de moins d'une minute et saisir les rapports de ses éléments relativement entre eux et relativement à cet ensemble, il lui est totalement impossible de le faire pour l'œuvre elle-même. La notion de rythme n'est plus alors que le fait d'une opération intellectuelle qui reconstruit mentalement les relations perçues et s'en fait une « idée » générale très approximative.

Aussi bien n'est-ce que métaphoriquement que l'on peut parler par exemple du « rythme des saisons ». Il y a bien là, intellectuellement parlant et « relativement au Cosmos », un rythme, mais dans lequel nous sommes entraînés, qui nous domine et, donc, que nous ne pouvons reconnaître comme tel que dans un concept abstrait, par ailleurs fortement anthropocentrique.

Les anciens — Pythagore, Platon — avaient justement proposé le corps humain comme modèle d'eurythmie idéale. Et il est bien vrai, comme le souligne Matila Ghyka, que « les deux cadences psychophysiologiques vitales (battements du cœur et respiration) nous livrent, en effet, d'un côté la notion de la « mesure » fondamentale (régime normal du cœur humain = 80 battements à la minute), de l'ordre, et les notions relatives du « vite » et du « lent »; et de l'autre, de par le rythme respiratoire (fonction rythmique par excellence, avec tension, détente, repos), le reflet et l'accompagnement des ondes affectives dont les rythmes prosodiques ou musicaux sont l'expression sonore ». (*ibid*)

Dans son étude sur *le Temps musical,* Gisèle Brelet affirme au contraire : « A l'artiste qui crée des rythmes, aucun rythme biologique — celui du cœur ou de la respiration — ne s'impose comme unique modèle : la pensée et la volonté se créent librement leurs rythmes propres, que ce soit dans l'art ou dans l'homme (...). Le rythme vient de l'esprit et non du corps et la motricité n'est rythmique que dans la mesure où l'âme l'habite. »

Sans doute. Mais nul n'a jamais prétendu que le rythme physiologique était une forme *a priori* dans laquelle l'esprit n'aurait qu'à s'introduire. On prétend simplement que la motricité nous donne à la fois la notion et le besoin du rythme. Elle l'impose comme répondant à une nécessité organique mais ne le crée pas.

« Le rythme, dit par ailleurs Meumann, est essentiellement un processus intellectuel. L'alternance des impressions (...) ne devient une alternance rythmique que par le travail intellectuel d'une synthèse et d'une mise en ordre des impressions successives qui les arrache à leur isolement. » C'est évident. Mais si le rythme est conséquent de cette synthèse, le « processus intellectuel » ne s'exerce que dans la constitution de ce rythme, dans son choix. Le *besoin* qu'a cette organisation d'être *rythme* n'est nullement d'ordre intellectuel, si, toutefois, la création d'un rythme déterminé l'est effectivement.

Gisèle Brelet dit, par ailleurs : « Toute activité vitale ou spirituelle est organisation du temps, qu'elle domine et prévient afin de le faire dépendre de soi au lieu de dépendre de lui. » Ne retrouve-t-on pas, sous une autre forme, cette attitude dont nous avons fait état précédemment, à savoir ce besoin de dominer un devenir angoissant en lui substituant un devenir organisé par nos soins (et, donc, *délivré de toute angoisse*) mais gardant la plénitude du réel vécu ? Il n'en est pas moins vrai que la nécessité rythmique nous est dictée par notre motricité organique. La volonté s'y soumet et ordonne rythmiquement la durée qu'elle se construit en lui imprimant une forme adéquate à sa propre sensibilité. Gisèle Brelet note, fort justement : « Si la vie est rythmique, elle *ne se sait pas* rythmique. Et il n'y a de rythme de la nature que par l'esprit qui lui prête sa propre forme et sa propre durée. (...) Le rythme ne peut être *donné :* il est toujours l'effet d'une activité qui le crée et s'y reflète, une durée à la fois intelligible et vécue. »

Ce qui est donné, en effet, voire *imposé,* ce n'est pas le rythme, *c'est sa nécessité d'être.* Et si nous n'avons pas de « pré-notion » du rythme au sens exact et intellectuel du mot, par le fait que notre existence physique est fondée sur des rythmes organiques, par le fait également que les retours périodiques constituent une structure harmonieusement équilibrée, la perception, qui s'organise dans une *forme,* s'y adapte d'autant mieux qu'il y a comme une sorte de correspondance entre le rythme vital et la structure perçue.

L'habitude fait ensuite que cette forme rythmique nous devient indispensable et que nous la cherchons, que nous la créons au besoin, là même où elle n'est pas. Nous groupons en séries périodiques (selon l'humeur et l'imagination) des suites de bruits tel, par exemple, le bruit des roues sur les rails du chemin de fer. « Nous avons, remarque Vincent d'Indy, la possibilité de choisir par un simple effort de notre volonté l'une ou l'autre de ces inégalités arbitraires. Le rythme ne parvient pas des bruits eux-mêmes mais bien d'une nécessité de notre esprit qui, à l'audition de battements égaux en force et en durée, est pour ainsi dire obligé de créer son rythme. »

La forme rythmique se constitue généralement dans notre esprit en raison de la finalité qui l'oriente. Nous reconnaissons cette finalité dans l'œuvre musicale puisqu'elle est composée à cet effet, mais cette « finalité » n'existe pas dans le « tout » rythmique que nous organisons mentalement à partir des battements isochrones. Or ce « tout » ne peut être qu'en raison d'une finalité qui le détermine. C'est donc que nous posons *d'abord* cette finalité dans notre esprit comme un schème que nous projetons dans les battements et que nous ne pouvons retrouver à travers eux qu'en les groupant convenablement. Ce n'est donc pas, dans ce cas, la forme rythmique qui nous révèle une finalité dont elle est l'expression, c'est au contraire la finalité virtuelle ou imaginaire qui fonde en rythme une forme dépourvue d'expression.

On retrouve — semble-t-il — dans l'ordre temporel la structuration spatiale des *Gestalten.* Ce groupement est le résultat d'un choix nécessaire, d'une organisation formelle dictée par une série d'analogies ou de rapports constituant un « tout ». Le sentiment se révèle ici constitutif de la forme — forme et sentiment étant intuitivement créés par l'esprit, et d'une façon tout arbitraire puisqu'ils n'existent pas en fait.

Enfin, lorsque ces battements sont trop lents ou trop rapides et que nous ne pouvons plus les grouper, il se produit l'effet inverse. Entre chacun d'eux (s'ils sont lents) ou entre quelques-uns (s'ils sont rapides), nous introduisons un rythme quelconque de telle sorte que ces battements font alors office de mesure et scandent le rythme proposé en marquant, de préférence, un temps fort.

Dans sa comparaison avec les rythmes organiques (battements du cœur et respiration) Matila Ghyka conclut : « Ces écoulements, tous deux ponctués par un jalonnement périodique, une suite discontinue, illustrent respectivement les deux espèces de rythmes possibles : le rythme homogène, statique, complètement régulier, cadence proprement dite ou *mètre,* et le rythme dynamique, asymétrique, avec lames de fond inattendues, reflet du souffle même de la Vie, ou *rythme* proprement dit. » Mais je crains que notre savant auteur, qui distingue justement le rythme et le mètre ne prête ici — par le fait sans doute que mètre et mesure ont, en musique, une valeur à peu près semblable — à la confusion fréquente du *mètre* (ou mesure du temps) et de la métrique (ou mesure des cadences rythmiques). Il nous paraît donc indispensable d'insister sur le sens de ces mots.

Comme le dit Ludwig Klages, « le rythme est un phénomène de vie général, auquel participe tout être vivant et aussi l'homme; la mesure est une création humaine; le rythme peut se manifester sous la forme la plus parfaite en l'absence complète de mesure, la mesure par contre ne peut se manifester sans la collaboration d'un rythme ». *(Vom Wessen des Rythmus)*

La *mesure* est une commodité de travail et rien de plus. C'est une mise en ordre intellectuelle du rythme, une façon de le noter, de lui donner un cadre fixe à partir duquel et relativement auquel il fait valoir sa mobilité expressive. La mesure règle donc le rythme sans pour autant le soumettre à son arbitraire, et elle ne le doit sous peine de briser

son élan. Bien loin que le rythme soit soumis à la mesure c'est celle-ci qui doit lui être soumise, assurant simplement des points de référence à sa libre évolution. On ne peut donc pas dire tout à fait comme Henri Delacroix, que la mesure « permet au rythme de se formuler et de se construire » si toutefois elle permet à la conscience de le mieux saisir. Mais, les mesures étant — relativement entre elles — parfaitement isochrones, on peut dire avec Etienne Souriau que chacune d'elles est un ensemble « à l'intérieur duquel peuvent se produire des compensations de durée ».

Toutefois, la mesure qui, à l'origine, réglait le flot rythmique sans l'enfermer dans un cadre strict, accordant aux accents le droit de tomber sur l'un quelconque des temps mesurés, en vint, dans certains cas, à diriger le rythme lui-même. Les divisions du rythme devaient coïncider avec les divisions de la mesure et les accentuations tomber sur les temps « baissés » (ou temps forts du battement). Le rythme devenait alors *subordonné à la mesure*, d'où la confusion fréquente de l'un avec l'autre. Ce fait n'était pas sans analogie avec la versification classique où le rythme doit être inclus dans le vers sans en déborder jamais. Ce n'est qu'avec l'enjambement (ou rejet) que le rythme prosodique parvint à briser ce corset trop étroit.

« Cette identification du rythme avec la mesure a eu pour la musique des conséquences déplorables, souligne Vincent d'Indy. C'est même une des plus fâcheuses inventions que nous ait laissées le XVIIe siècle, si fertile en fausses théories (...). Ainsi le rythme, soumis aux exigences restrictives de la mesure, s'est appauvri rapidement jusqu'à la plus désolante platitude. » (*Cours de composition musicale*)

En outre, toute mélodie devait être composée de motifs égaux subdivisés en phrases elles-mêmes égales, constituant ainsi la *carrure* dans laquelle le retour périodique des accents coïncidait avec les temps forts des mesures. Ce rythme « mécanisé » convenait aux airs de danse où les retours accentués sont nécessaires mais la musique symphonique y crevait de monotonie. Il convient de dire toutefois que cette prouesse technique en laquelle Bach et Haendel s'illustrèrent permit d'assouplir le rythme en triomphant de ses exigences.

La *cadence* n'est autre que la « marque » du rythme, c'est-à-dire des retours périodiques ou des accentuations. Il est évident que la cadence n'est pas le rythme mais le rythme est soutenu par la cadence dont les périodicités inégales doivent être cependant réglées selon certains rapports et certaines lois. L'irrégularité totale des cadences ferait que le rythme ne serait plus un rythme au sens exact du mot. D'autre part la répétition d'une périodicité uniforme (mais de tonalité ou d'intensité variable) est un facteur hypnotique et hallucinatoire certain (musique orientale, tam-tam, etc.).

La *métrique* est la notation des mesures naturelles du rythme, indépendamment de la mesure équivalente des temps. C'est l'expression arithmétique des périodicités. Cette notation ne parvient pas à saisir le rythme dans sa totalité expressive (elle ignore les relations de timbre, de hauteur, de tonalité, etc.) mais elle en traduit l'aspect fondamental

qui est bien cette périodicité mesurée. Elle mesure les cadences, c'est-à-dire les proportions dans le temps.

« Enlevez, dit Mathis Lussy, à une page de musique l'intonation, c'est-à-dire les différentes hauteurs des sons, mettez toutes les notes et les silences sur une seule ligne de la portée, et il restera le dessin rythmique, le squelette musical, l'ossature. » C'est ce dessin, sa notation chiffrée que j'appelle la *métrique*, notation qui peut être exprimée en secondes ou fractions de seconde se rapportant soit aux temps mesurés, soit à l'incise fondamentale. Entendue dans ce sens, la métrique n'est d'aucune utilité en musique, et c'est pourquoi elle se confond avec les unités métronomiques réglant la mesure; mais c'est ainsi que nous l'entendrons dans cet ouvrage, ce sens étant immédiatement adaptable au rythme filmique comme il l'est d'ailleurs à la prosodie.

Notons qu'il ne s'agit pas d'une représentation linéaire — courbe ou sinusoïde — semblable à celles imaginées par Etienne Souriau, qui sont une sorte de traduction graphique des propriétés de l'œuvre musicale, une « correspondance », non une métrique[1].

Pour nous résumer, nous dirons avec Matila Ghyka que « *le rythme naît de l'action de la proportion sur la cadence.* » Mais il n'est pas égal à la somme de ses parties. Il n'est pas la simple addition de durées relatives ou d'intensités relatives; il en est la fonction. Il est synthèse et non somme. Aussi bien l'analyse métrique ne peut-elle rendre compte que du schème rythmique et non du rythme lui-même.

Comme l'excellence du rythme musical est d'être un flux continu, quoique périodique, et qui s'épanouit par-delà la discontinuité de la mesure, mais grâce à elle, l'excellence du rythme filmique est d'être une modulation dont le devenir homogène et la continuité univoque s'établissent par-delà le morcellement et la discontinuité des plans, mais grâce à eux.

Ainsi que nous le verrons d'autre part, nous ne percevons que des relations, des différences, du discontinu. Une pure continuité ne pourrait donc pas constituer un rythme. *Le rythme est un développement dont la continuité est assurée et définie par une discontinuité qui permet d'en rendre compte.* C'est le développement harmonieux d'une série de périodes qui s'engendrent les unes les autres et dont la périodicité est fondée sur la différence des temps.

Toutefois nous comprenons assez mal la distinction que fait Matila Ghyka entre les séries discontinues (nombres entiers) caractérisant les relations perçues dans la durée et les séries continues (nombres irrationnels) caractérisant les proportions spatiales. Dire en effet qu'« il y a bien des proportions donc du continu dans la durée », c'est dire simplement qu'on peut traduire ces proportions en termes arithmétiques ou algorithmiques.

Certes, Matila Ghyka ne voit de proportions en musique que dans le rapport des intervalles, dans les relations de hauteur des notes qui composent la ligne mélodique. Sans doute a-t-il raison si l'on garde au

[1] Cf. *la Correspondance entre les arts*, Flammarion.

terme de « proportions » le sens d'une commodulation exprimable seulement par des séries continues. Mais il n'y en a pas moins proportions entre les retours périodiques lorsque ceux-ci se produisent selon des temps asymétriques, c'est-à-dire lorsque le rythme est *rythme* et non *mesure*, tout rapport entre des durées ou des longueurs non semblables se traduisant par une relation proportionnelle au sens large du mot.

A mon sens les *proportions* ne peuvent pas être assimilées à ce qu'est le *rythme* dans les arts du temps mais seulement à *l'harmonie*. Ce qui peut être effectivement assimilé au rythme, c'est l'*analogia* vitruvienne, la proportion harmonique, c'est-à-dire la répétition, le développement *périodique* de certains motifs, de certaines proportions (ce qui fait de l'architecture une symphonie de rapports, un ensemble dynamique), et non ces proportions elles-mêmes.

Inversement, les retours périodiques du rythme peuvent se rapporter à l'*analogia* bien que n'exigeant pas, comme elle, des relations « proportionnelles » au sens mathématique du mot.

Matila Ghyka reconnaît d'ailleurs que « de même que l'on peut passer des rythmes discontinus aux proportions, on peut passer de celles-ci aux rythmes, puisque la récurrence des mêmes proportions nous fait retomber tout naturellement dans le domaine de la « périodicité perçue », en introduisant un nouveau jalonnement discontinu ». D'autre part il souligne justement la réversibilité du rythme spatial et l'irréversibilité du rythme temporel : « Un monument peut se regarder différemment de gauche à droite ou de droite à gauche. (...) Dans les arts de la durée les phénomènes esthétiques sont par contre irréversibles; comme la Vie et ses manifestations principales, durée psychologique et croissance organique, ils ont une direction déterminée. » (*ibid*)

Ajoutons en guise de corollaire que, dans les arts de l'espace, on passe de la perception immédiate d'un ensemble à l'analyse de ses parties alors que, dans les arts du temps, l'ensemble se construit à mesure que les parties se développent.

C'est bien pourquoi la comparaison entre rythme et symétrie n'est valable que sur le plan abstrait des proportions et l'on ne saurait dire comme Francis Warrain que « la musique est au temps ce que la géométrie est à l'espace ». En effet, si la musique structure des périodicités qui se rapportent à une mesure *objective* du temps (cadence, mètre, mesure), elle *crée*, de par son rythme même, *une impression de durée* (mais de durée *vécue*, éprouvée, ressentie dans ses effets psychiques) *indépendante de la durée réelle du phénomène qui la produit*, alors que la géométrie ne crée pas des dimensions indépendantes de l'étendue qu'elle mesure. L'architecture, de son côté, ne produit pas davantage un « espace » différent de celui auquel ses proportions se rapportent.

Si, donc, le rythme se développe dans la durée *comme* les proportions dans l'étendue, on peut bien dire avec d'Eichthal que « le rythme est dans le temps ce que la symétrie est dans l'espace » (et d'autant mieux que, dans cette définition, le rythme est entendu au sens abstrait du mot) mais point du tout que la musique est au temps ce que l'architecture est à l'espace, les conséquences formelles n'étant pas homologues.

En fait, de même que la symétrie est essentiellement spatiale, le rythme est essentiellement temporel. Parler de symétrie dans le temps, c'est, dit Meumann, « confondre le schéma visuel du rythme écrit avec le rythme vivant, celui qui, s'écoulant dans la durée, est par essence rebelle à la symétrie ».

D'autre part, qu'il s'agisse de relations de durée ou d'intensité dans un temps donné ou de relations proportionnelles dans un espace donné, le rythme est essentiellement *dynamique*. Les harmonies musicales considérées en elles-mêmes (c'est-à-dire verticalement : les accords) et les proportions architectoniques sont sans doute des qualités analogues aux qualités rythmiques mais elles ne sont pas rythme. Etant « statiques », elles ne sauraient être que du rythme « figé » pour reprendre l'image de Schelling qui qualifiait l'architecture de « musique pétrifiée ».

A travers la diversité de ses formes et de ses applications le rythme, cependant, est *un*. « Il n'existe qu'une seule rythmique générale dont les lois établies sur la nature humaine se retrouvent nécessairement dans toutes les créations artistiques, musicales ou littéraires de tous les peuples et dans tous les temps », affirme dom Mocquereau dans son ouvrage célèbre sur les rythmes grégoriens.

Si, donc, il y a une commune mesure entre les différentes formes d'expression, ce ne peut être que le rythme. C'est par lui seul qu'il peut y avoir une correspondance effective entre les arts.

« Au commencement était le rythme », aimait à dire le chef d'orchestre Hans Von Bulow, paraphrasant le texte biblique. A la faveur de cette citation, René Dumesnil rappelle que, selon Renan, le terme grec *Logos* — *Λόγος* — que la Vulgate traduit par *Verbum* avait également le sens de *rapport*, de *proportion*. Nous avons vu (§ 20) qu'il signifiait tout aussi bien *raison* (ou logique). D'autre part les mots *Rhythmos* et *Arithmos* signifiaient à la fois *nombre* et *cadence* (*ρυθμός* = coulée numériquement dénombrable, *αριθμός* = relation numérique, d'où arithmétique). Enfin, l'Univers ou *Cosmos* sous-entend le rythme et la proportion, l'harmonie des Nombres au sens pythagoricien du mot : « Les sages, ô Kalliklès, disent que l'amitié, l'ordre, la raison et la justice tiennent ensemble le ciel et la terre, les dieux et les hommes; voilà pourquoi ils appellent cet ensemble le Cosmos, c'est-à-dire le bon ordre. » (Platon, *le Gorgias*)

D'où l'on pourrait soutenir que le texte de saint Jean ne signifie nullement « Au commencement était la Parole divine », comme le veulent les théologiens, mais « Au commencement était l'ordre et l'harmonie » (c'est-à-dire *l'Equilibre* au sens statique et absolu du mot ou, si l'on veut : *l'Absolu*) ainsi que le suggère l'entendement raisonnable. Mais, sans arguer ici d'une métaphysique toute verbale, en ramenant les choses aux proportions humaines, on peut dire, comme Marcel Jousse : « Au commencement était le geste rythmique. » Et cette condition plus simple suffit à notre étude.

Tout geste de travail, en effet, s'organise et s'inscrit automatiquement dans un rythme — geste du semeur, du forgeron — sans parler des

gestes collectifs qui se coordonnent de la sorte en diminuant l'effort individuel. Tels étaient, sur les trirèmes, les gestes des rameurs obéissant aux cadences d'un « batteur », voire d'un musicien ou d'un poète. Et l'on sait que les musiques militaires n'ont d'autre but que de soutenir et d'accentuer la marche par un rythme approprié, diminuant d'autant la fatigue du marcheur. Tout effort rythmé tendant à l'accomplissement de mouvements égaux dans une durée égale obéit en effet à la loi du moindre effort et tout rythme organique a tendance à s'intégrer dans un rythme plus ample, à se soumettre à un ordre qui le module. On en arriverait à la taylorisation fondée sur l'organisation rationnelle des gestes de l'ouvrier et à la musique utilisée par certaines usines pour favoriser le rendement.

Pour Marcel Jousse il s'agit, bien entendu, du geste laryngo-buccal qui préside aux émissions vocales d'où est née la parole. Toutefois, avant d'aborder les rythmes prosodiques, il convient d'examiner un instant le rythme musical qui est l'expression rythmique par excellence.

41 *Regards sur la musique*

« La poésie, disait Canudo, n'est que l'effort de la parole et la danse l'effort de la chair pour devenir musique. » L'image est belle; il lui manque seulement d'être exacte; et elle le serait si l'on remplaçait simplement « musique » par « rythme ». Car si la musique paraît être à l'origine de toute expression artistique, ce n'est qu'en confondant la musique avec le rythme, principalement avec le rythme des gestes et des mouvements du corps humain.

Il semble en effet que la danse soit le plus ancien de tous les arts car, si l'art consiste à traduire des émotions sous une forme quelconque, à mettre en ordre des impressions reçues, la danse — pour reprendre l'expression de Rachel Varnhagen — est « le seul art dont nous soyons nous-mêmes l'étoffe ». Le geste rythmé et cadencé devient comme le reflet, la traduction plastique des impulsions internes, l'expression immédiate du rythme vital modifié par l'émotion.

La musique ne fut, à l'origine, que l'organisation des sons et des battements cadencés chargés d'accompagner les gestes du danseur. Lesquels gestes avaient une signification sexuelle, ainsi que l'ont démontré les travaux de Havelock Ellis, tant il est vrai que ces gestes n'avaient pour objet que d'extérioriser les instincts fondamentaux en un rituel de séduction et de possession.

Toute danse primitive est une sorte d'incantation à laquelle sont liées les opérations magiques, incantation où les désirs et les craintes se confondent avec les croyances en une symbolique gestuelle appropriée.

Nous avons dit au début de cet ouvrage que l'art tenait ses origines du sentiment religieux. Mais il ne faut pas oublier que la religion ne fut, au départ, qu'une réglementation des mœurs et des croyances fondée sur cette symbolique primitive.

Ce qui distingue essentiellement la danse des autres arts c'est qu'elle ne saurait exister indépendamment de l'artiste qui la produit. Elle ne saurait être « œuvre d'art » au sens objectif du mot, sa « forme », qui est une stylisation symbolique de la vie, participant de la vie elle-même.

Après la danse — ou avec elle — ce fut le chant. Là encore le corps humain trouvait en lui-même les moyens favorables à l'expression des sentiments. Et si la musique existait bien, ce n'était qu'un art d'accompagnement dont le rythme était appliqué de la danse et du chant.

Aussi curieux que cela puisse paraître à bien des gens, la musique, telle que nous la comprenons aujourd'hui, est d'invention toute récente. En tant que musique *pure* elle n'existe que depuis Bach, c'est-à-dire depuis moins de trois siècles. En tant que musique instrumentale et orchestrale elle n'existe, en fait, que depuis Monteverdi, Scarlatti, Corelli et Vivaldi (XVIIe s.). Jusqu'à Josquin des Prés (XVe s.) elle fut essentiellement liturgique et, dut-on faire remonter l'origine de la fugue et du contrepoint à la polyphonie, ce serait alors à Guillaume de Machault, c'est-à-dire au milieu du XIVe siècle.

Certes, la polyphonie fut esquissée par Gui d'Arezzo avec son *Organum* ou plain-chant à deux voix (XIe s.)[1] et par Pérotin le Grand dont les *conduits* et les *motets* amplifièrent le plain-chant en le portant à trois ou quatre voix (XIIIe s.); mais la musique de l'Antiquité, celle qui depuis les temps les plus reculés jusqu'au dixième siècle de notre ère accompagnait danses et chants, fut uniquement mélodique. L'harmonie était ignorée. Le chant lui-même était presque toujours monodique.

Sans parler des musiques primitives dont les rythmes étaient d'instruments à percussion, ni des musiques orientales sur lesquelles on sait peu de choses, les fresques égyptiennes attestent de l'existence de la flûte double et de la cithare à sept cordes vers 1.500 av. J.-C.

Pour nous en tenir à la Grèce, les premiers musiciens furent également des poètes. Musique et versification allaient de pair et c'est le rythme des vers qui réglait le rythme de la musique. Celle-ci était chargée simplement de soutenir et d'amplifier la montée lyrique du poème, d'en permettre le chant.

La légende prête à Orphée l'invention de la lyre mais on sait peu de choses sur les premiers aèdes de la Grèce antique, Orphée, Musée, Eumolpe, ignorant même s'ils ont existé réellement. S'il vécut comme le veut la légende au début du Xe siècle av. J.-C., celle-ci lui prêtant un voyage en Egypte, il n'est pas interdit de penser que le tétracorde ne fut, grâce à lui, qu'une transposition de la cithare égyptienne. Quoi qu'il en soit, lyre et flûte de Pan (ou Syrinx) étaient connues des premiers Doriens. Par contre le *barbitos* ou lyre à sept cordes fut inventé par Terpandre, poète et musicien vivant à Lesbos au VIIe siècle av. J.-C. Son contemporain Archiloque, créateur du mètre ïambique, y apporta, dit-on, quelques perfectionnements. Vers la même époque, Alcman,

[1] A ne pas confondre avec l'*antiphonie*, alternance de deux chœurs qui se répondent et qui remonte, semble-t-il, au IVe siècle en ce qui concerne du moins la musique chrétienne.

auteur des *Parthénées*, sortes de chants processionnaires, inventa la poésie chorale qui fut développée par son disciple Arion, créateur des *Dithyrambes*, auteur encore de mélodies dionysiaques interprétées par des chœurs circulaires. De son côté Mimnerme, avec ses *Elégies à Nannô* qui exaltaient l'amour sentimental, la passion et les plaisirs, créait la poésie élégiaque dont le lyrisme fut repris et amplifié au siècle suivant par Alcée et Sapho. Stésichore, qui vivait en Sicile au VIe siècle av. J.-C., fut le premier maître du lyrisme choral, divisant l'ode en une strophe, une antistrophe et une épode chantée par plusieurs chœurs sur des musiques différentes (Stésichore veut dire : « maître de chœur »; son nom réel était Tisias.) Enfin, au Ve siècle av. J.-C., Phrynichos inventa la cithare à neuf cordes, modifia la nome de Terpandre et fut le premier à vouloir faire de la musique un art indépendant.

Certes, la musique, étudiée scientifiquement au milieu du VIe siècle par Pythagore puis par ses disciples Nicomaque de Gérase et Archytas de Tarente, était considérée comme l'art suprême, l'harmonie des Nombres et les « divines proportions » y étant exprimées physiquement par les rapports mathématiques des sons musicaux. Mais cette harmonie, nous venons de le voir, participe du rythme bien plutôt que de la musique. A plus exactement parler, ce qui, dans la musique, est aussi vieux que le genre humain et qui la fit considérer comme l'ultime expression des sentiments et des passions de l'âme, c'est ce par quoi elle est rythme; c'est le rythme lui-même traduit par des sons harmonieusement organisés : une forme d'où devait naître la musique considérée comme une création esthétique autonome.

Il est à remarquer d'ailleurs que l'art spécifiquement hellénique fut orienté vers l'expression des mythes et des croyances religieuses bien plutôt que vers l'expression des sentiments et des passions. La musique est alors un art sacré qui dirige les cérémonies — fussent-elles bachiques — les incantations, les danses rituelles; un art grave d'où sortiront plus tard les plains-chants.

Les mythes plus troubles, où la croyance se mêle à l'amour, tels que l'orphisme ou les « mystères » d'Eleusis et d'Ephèse sont d'un Orient hellénisé bien plutôt que de la Grèce elle-même. Et il est curieux de constater que les premiers poètes qui ont chanté l'amour-passion, créant de ce fait la poésie lyrique, furent des Grecs vivant hors de la Grèce elle-même, c'est-à-dire mêlés à une tout autre culture. Terpandre, Arion, Alcée, Sapho, vivaient à Mytilène, à tout le moins dans l'île de Lesbos, Alcman et Mimnerme en Asie mineure. Cette forme de l'art ferait-elle la jonction entre l'Orient et l'Occident de même que — sur un tout autre plan — la culture minoenne ? Il n'est pas interdit de le supposer. En tout cas, poésie lyrique et musique l'accompagnant devaient s'épanouir dans les danses et les chants populaires pour donner naissance quelques siècles plus tard à l'art des troubadours.

Les plus anciens qui s'exprimaient en langue d'Oc, étaient imprégnés de culture méditerranéenne. Mêlant celle-ci aux traditions populaires, aux influences et aux déformations des chants d'Eglise, ils créèrent un art savant d'où sortirent ballades et rondeaux, virelais et

villanelles. Comme ils versifiaient dans une langue nouvelle qui ignorait les mètres antiques, la musique qui accompagnait leurs chants nécessitait un cadre rigide — d'où la *mesure*. Mais la musique, soumise à la prosodie, suivait le rythme du poème pour lequel elle était composée. Ce n'était rien de plus qu'un soutien rythmique.

A la fois poètes et musiciens, s'accompagnant de la harpe ou de la vielle, trouvères et troubadours contribuèrent au développement de l'art musical. Notamment Bernard de Ventadour, Bertrand de Born, Gace Brulé, Colin Muset, Blondel de Nesles, Thibaut de Champagne et Adam de la Halle. Quant à Guillaume de Machault, son nom demeure attaché à l'histoire même de la musique puisqu'il fut, sinon le créateur de la polyphonie, du moins celui qui en édicta les premières lois.

Un grand nombre de chansons, datant du XIe au XVe siècle, ont été retrouvées, mais c'est le plain-chant qui s'avéra le plus difficile à déchiffrer en raison de sa notation *neumatique*.

Ce fut l'œuvre des Bénédictins de Solesmes, à la fin du siècle dernier. Groupés autour de dom Guéranger, dom Pothier et dom Mocquereau, ils contribuèrent à la résurrection de cet art musical à la fois souple et nuancé.

Le plain-chant (de *planus* = plat), appelé aussi chant grégorien en raison des travaux du pape Grégoire 1er qui, vers 580, mit au point les traditions du répertoire « vieux romain » afin d'éviter autant que possible les influences des rites locaux (ambrosien, byzantin, celtique, etc.), ne connaît pas la mesure et ne s'inscrit dans aucun cadre précis. C'est un récitatif dont le rythme est libre bien qu'il présente une certaine régularité et un développement fait de temps premiers sensiblement égaux et de temps composés binaires ou ternaires.

La notation par neumes, c'est-à-dire faite au moyen d'un ensemble de signes graphiques, points ou accents plus ou moins espacés figurant un contour mélodique, permettait au chanteur de retrouver les détails de la partition. Ce n'est que vers le Xe siècle que la notation carrée qui indiquait la hauteur des sons fit son apparition, bientôt suivie (au XIIe s.) par la notation proportionnelle indiquant les durées relatives. Gui d'Arezzo, Notker le Bègue, Th. de Celano et Adam de Saint Victor furent, du Xe au XIIe siècle, les auteurs les plus remarquables.

Toutefois, il convient de souligner que l'absence de mesure musicale était compensée par le fait que le plain-chant était fondé sur la prosodie gréco-latine, c'est-à-dire sur une forme verbale elle-même mesurée. La mesure était donnée à la base par les longues et les brèves des mètres prosodiques qui faisaient office de temps faibles et de temps forts — mais bien plus dans le sens d'un développement psalmodié que dans celui des temps frappés de la musique mesurée.

On peut remarquer que c'est à mesure que le français succède au latin que la barre musicale fait son apparition, tant dans les plains-chants que dans la musique populaire qui a, par force, précédé sur ce point la musique religieuse. De toute façon le rythme du plain-chant est marqué par le temps premier ou *Arsis*. Il repose sur les variations d'intensité bien davantage que sur les relations temporelles. Par le fait

des demi-tons toujours égaux quoique infiniment variables, le plain-chant a une mobilité rythmique marquée par l'étalement *libre* de la mélodie. Dépourvu de temps forts et de temps faibles, il est constamment « ondulant » alors que le rythme de la musique mesurée naît de la discontinuité tonale, des rapports de tons et de temps.

« A la différence de la musique moderne qui ne connaît que deux modes, le majeur et le mineur, la mélodie grégorienne a autant de modes différents qu'il y a de notes dans la gamme, chaque note de l'échelle mélodique pouvant servir de point de départ à une nouvelle gamme : la gamme restant toujours diatonique, il en résulte que la place des tons et des demi-tons par rapport à la tonique se trouve chaque fois modifiée, selon le point de départ adopté. » (Dom Gajard)

Comme dans les chansons des troubadours mais sur le plan des chorales homophones et des psaumes religieux, paroles et musique s'accordent d'autant mieux que l'arsis s'arc-boute sur les syllabes accentuées, les deux rythmes se développant ainsi en une conjugaison rigoureusement homologue.

Depuis le XVe siècle, en s'enrichissant avec la polyphonie de rythmes nouveaux, en créant des sonorités *inouïes* relatives à une structure originale, la musique s'est engagée dans des voies que la poétique ne pouvait plus suivre. Et c'est bien pourquoi il est aberrant de mettre des poèmes en musique, comme on l'a fait avec Verlaine, Baudelaire ou autres.

En effet, en raison des règles tonales et des nécessités de la structure musicale, les retours périodiques et les temps forts ne coïncident jamais et ne peuvent pas coïncider avec les accents toniques du vers — si, du moins, et comme c'est toujours le cas, la musique veut avoir une valeur *formelle*. Le rythme du poème doit donc se soumettre à celui de la musique et, dans cette lutte entre des rythmes contrariés, le poème est détraqué. On lui impose un rythme qui n'est pas le sien et au travers duquel il perd tout son sens.

Il n'y a que dans la chanson populaire, c'est-à-dire dans une forme esthétique généralement inférieure, que les deux rythmes coïncident parce que tous deux sont établis en fonction l'un de l'autre et que les paroles, qui n'ont aucune prétention prosodique et ne sont guère que des « bouts-rimés », sont composées *pour* la musique, à partir d'elle. Toutefois, lorsque les auteurs sont à la fois poètes et musiciens — et non dépourvus de talent, comme Charles Trenet ou Georges Brassens — on retrouve sous cette forme, alors valable, un aspect atténué de l'art des troubadours.

Cet antagonisme entre musique et prosodie est ce qui nuit le plus souvent à l'opéra où la plupart du temps, en imposant aux chanteurs des efforts vocaux contradictoires, les mots deviennent incompréhensibles. Ou bien la musique est sacrifiée à la parole, comme dans les récitatifs, ou alors la parole est sans objet. Wagner à peu près seul a su unifier ces exigences adverses mais pas toujours à l'avantage ni de l'une ni de l'autre.

Considérant la musique sous son aspect le plus général, c'est-à-dire relativement à ce qu'elle est aujourd'hui, on peut dire avec Louis Laloy que le rythme musical est « un équilibre subtil où la durée, l'intensité, la hauteur et le timbre contribuent à parts égales ». Toutefois, comme le timbre, le volume et la hauteur participent de l'intensité, on pourrait dire, d'une façon plus générale encore, que *le rythme musical est constitué par des relations d'intensité agissant dans les relations de durée qu'elles composent.*

Si le rythme est la traduction dans une forme sensible des impulsions naturelles et naturellement variables de l'être humain, le rythme musical, de par les implications d'un « devenir » agissant sur un temps différencié, a une action tonique sur l'organisme. Les rythmes incantatoires, les rythmes stimulants ou déprimants ne le sont que pour autant que leur cadence est « en phase » expansive ou coercitive avec les cadences du cœur et de la respiration.

« Ainsi, dit Pius Servien, tout phénomène périodique perceptible à nos sens se détache de l'ensemble des phénomènes irréguliers pour agir seul sur nos sens et les impressionner d'une manière tout à fait disproportionnée à la faiblesse de chaque élément agissant (...) et peu à peu notre respiration, nos pulsations, nos pensées et nos tristesses, tout danse sur le rythme effacé, mais persistant, que nous croyions ne pas entendre. »

Et si Mikel Dufrenne dit, de son côté : « La musique nous ébranle et nous meut déjà par l'harmonie; et à plus forte raison par le rythme; car le rythme n'est que l'organisation du mouvement qui répond en nous au son, ou plus exactement par lequel le son se constitue en nous comme son », il nous reste à en examiner le processus.

42 *Rythme et signification musicale*

Posons d'abord cette évidence : que toute musique est *descriptive* puisqu'elle décrit des états d'âme à défaut de choses concrètes. Dire que la musique *crée* ou détermine des émotions, c'est dire d'une autre manière qu'elle traduit celles que l'auteur a déjà ressenties car la musique n'opère point d'elle-même mais par le fait d'un compositeur qui lui imprime sa personnalité — disons, si l'on veut, sa « durée vécue ». Quelles que soient ses règles et ses combinaisons *créatrices,* la musique n'est pas la simple résolution mathématique d'une formule donnée. On ne saurait confondre une symphonie avec le développement d'une fonction différentielle, bien qu'il puisse y avoir quelques rapports de l'une à l'autre.

Ceci dit, nous pouvons sans peine affirmer avec Gisèle Brelet que « la musique réalise ce mirage d'un art pur qui n'existerait qu'en vertu de sa pure forme » et que, « en la musique seule, art du temps, le rythme n'est pas une métaphore mais une vivante réalité ». Connaître le rythme musical, c'est donc connaître l'essence du rythme.

De tous les arts, en effet, la musique est le seul qui ne signifie point par l'intermédiaire de quelque représentation objective.

« Si elle a un contenu, ce n'est pas au sens dont nous parlons du contenu à propos des arts plastiques et de la poésie; car ce qui lui manque, c'est un aboutissement objectif, soit à des formes représentant des phénomènes extérieurs réels, soit à des conceptions et à des représentations spirituelles également objectives (...). Du fait que l'expression musicale a pour contenu l'intériorité elle-même, le fond et le sens les plus intimes de la chose et du sentiment, du fait qu'au lieu de procéder à la formation de figures spatiales, elle a pour élément le son périssable et évanescent, elle communique ses mouvements au siège le plus profond de la vie de l'âme. Elle s'empare ainsi de la conscience qui ne s'oppose plus à aucun objet et qui, ayant perdu sa liberté, se laisse emporter par le flot irrésistible des sons. » (Hegel)

La pensée musicale est une pensée sans concept. Le rythme, donc, n'étant point retenu par l'inertie de l'objet — mot ou image, — peut se plier à toutes les combinaisons possibles. Mais la pensée musicale ne s'exprime pas *avec* des sons comme le poème avec des mots ou le film avec des images; la pensée musicale *est* dans les sons. Plus exactement elle est dans la durée que leur changement organise et au travers de laquelle ils prennent un sens, car si le son n'est le signe d'aucune chose et s'il n'a aucune signification étrangère à lui-même, il n'est pas à lui-même son but. Sa finalité, qui le dépasse, est dans l'expression d'un constituant temporel qui est l'essence même de la musique.

La musique tient son infini pouvoir de son emprise formalisatrice sur le temps vécu. Dans l'espace, les êtres et les choses sont hors de nous. La durée, au contraire, est en nous comme nous sommes en elle. Ses modalités s'inscrivent dans le schème de notre vie intérieure et s'y associent profondément. Le changement sonore, donc, nous affecte parce qu'il adhère immédiatement aux bouleversements profonds de notre être sensible[1].

« C'est parce que ce changement est vécu dans toute sa plénitude et sa réalité, dit Gisèle Brelet, qu'il suscite en nous une émotion pure et abstraite, et profonde par son dépouillement même : celle du temps pur, dépouillé de tout contenu et peuplé seulement de son seul écoulement. » De même pour Schopenhauer, « si la musique occupe une place à part dans la hiérarchie des arts comme étant la traduction la plus intime de l'être, c'est que l'acte miraculeux qui nous révèle et l'essence de l'être et notre identité foncière avec le monde se produit dans le temps, non dans l'espace ». Ainsi, « les sons trouvent leur écho au plus profond de l'âme, atteinte et remuée dans sa subjectivité idéelle ». (Hegel)

[1] Il se pourrait (théoriquement) que l'espace soit pareillement ressenti. Le seul fait de croître comme nous le faisons au cours de nos premières années nous le fait éprouver psychologiquement. Si, donc, nous avions le pouvoir de nous y transformer graduellement et surtout *sensiblement*, comme Alice en son pays des Merveilles, alors l'espace, comme le temps, ne serait plus seulement un substrat mais nous deviendrait une mesure subjective du réel vécu.

Quoique essentiellement affective et subjective, la musique « s'objective » pourrait-on dire, dans des thèmes ou des sentiments généraux, relatifs à l'être humain plutôt qu'à l'individu. Comme dit encore Schopenhauer, « la musique n'exprime pas telle ou telle joie, telle ou telle affliction, douleur, effroi, jubilation, gaieté ou calme d'esprit : elle peint la joie même, l'affliction même et tous les autres sentiments, pour ainsi dire, *in abstracto;* elle nous donne leur essence, sans aucun accessoire et par conséquent aussi sans leurs motifs ». Mais en vérité ces sentiments ne sont pas « tels qu'en eux-mêmes ». Ils ne sont que par une *manière* de les dire ou de les éprouver, donc de les faire ressentir, d'en découvrir une physionomie originale qui en fait aussitôt un être singulier, différent de tous les autres. Contrairement à ce que pense Schopenhauer, la substance de la musique ce ne sont pas les sentiments, c'est une *manière de les vivre;* ce n'est pas *la* joie, c'est une *façon de l'éprouver.*

La musique engendre un monde qui, en tant que monde signifié, n'existe que par elle, dont le sens n'existe que par le fait qu'elle est musique. Elle est rythme pur, c'est-à-dire d'aucun objet concret, mais d'une suite de sons qui créent par eux-mêmes le temps musical « dans sa plénitude concrète et vivante » car, ainsi que le souligne Gisèle Brelet, « la sonorité est par elle-même *forme temporelle,* une forme qui est expression autant que forme, expression des formes de la vie intérieure ».

Le rythme, donc, organise la mélodie, la régente, mais ne la crée pas « en tant qu'être substantiel ». Avant d'être rythme, la musique est déjà musique, un *éthos* ou un *eidos* qui a pris naissance dans les sons et qui croît et se développe comme un être vivant. La mélodie est sa fonction de croître; le rythme n'est que sa « fonction de croissance ». On peut donc dire que, sur le plan abstrait, le rythme transcende la mélodie en ce qu'il la dirige et la structure mais, sur le plan du réel concret, en tant que matière expressive, la mélodie « réalise » le rythme comme la substance réalise la forme.

Il est donc impossible de distinguer ou de séparer, dans l'analyse, la mélodie et le rythme puisque, dans l'expression musicale, sur le plan du réel perçu, *c'est la même chose.* L'un est la substance de ce dont l'autre est la forme et ils ne sauraient exister — se produire — l'un sans l'autre. En revanche, il est possible de distinguer le *schème* mélodique et le *schème* rythmique. Et, justement, si le rythme est périodicité *perçue,* il faut se garder de confondre comme on le fait trop souvent *rythme* et *structure rythmique.* Le rythme, qui est perception pure, est essentiellement subjectif. La structure rythmique, au contraire, est abstraite, intellectuelle.

« Si les schèmes rythmiques et harmoniques sont constitutifs de l'œuvre, dit Mikel Dufrenne, c'est dans la mesure où ils portent sur la mélodie et en expriment certains aspects; encore peuvent-ils rendre compte de la singularité de l'œuvre, non de sa musicalité. » Les schèmes rythmiques, assurément, puisque ce n'est là que le rythme écrit, sa

transcription graphique ou numérique, voire son « intentionnalité » lisible sur la partition. Mais le rythme, lui, ne « porte » pas *sur* la mélodie : il en *est* la forme; et la mélodie n'est pas dans le rythme, elle en *est* la substance sonore, le donné sensible.

« Participer au rythme, assure Gisèle Brelet, c'est éprouver à la fois un élan et un apaisement, c'est connaître ce loisir heureux d'une activité dans le libre exercice de son acte et s'établir en la sérénité féconde du présent. » Mais elle ajoute, un peu plus loin : « Cependant, le rythme n'est que la forme abstraite du temps musical, laissant échapper son aspect le plus concret et le plus essentiel, celui qui est exclusivement lié à la durée sonore : le temps. Car le rythme, forme abstraite du temps, structure de purs rapports, n'a point de tempo, et, indifférente au devenir concret, sa forme peut s'étaler ou se ramasser sans cesser de rester identique à elle-même, puisqu'elle n'est qu'ensemble de relations. »

Pour Gisèle Brelet, donc, le rythme est un cadre vide, et là, nous ne pouvons plus la suivre. Dans cette acception le rythme n'est qu'une structure vidée de son contenu vivant alors que, selon nous — et d'accord en cela avec Pius Servien — le rythme ne saurait exister que dans ses effets sensibles, immédiatement ressentis.

Certes, le rythme est structure de purs rapports, mais il n'existe *en fait* qu'« avec et y compris » ce qui les constitue. Aussi bien, si le schème rythmique est indépendant du temps musical — comme le cadran d'une horloge du temps qu'elle mesure — *le rythme, lui, est effectivement cette valeur sensible, cette durée ordonnée par laquelle il se manifeste et sans laquelle il ne serait pas* puisque, s'il est rythme, c'est précisément de cette durée qu'il ordonne. Il est donc lié au tempo (ou, plus exactement, le comprend) et n'est pas indifférent au devenir concret puisqu'il en est la forme même. Cette forme ne saurait donc s'étaler ou se ramasser sans être aussitôt *différente*.

Il est d'usage de dire que le tempo ne modifie pas le rythme, et c'est exact en ce sens que le tempo — imposé et défini par l'œuvre elle-même — ne saurait varier que d'une façon infinitésimale, pratiquement insensible pour ce qui est du rythme compris dans sa configuration générale — encore que chaque interprète lui donne de la sorte sa mesure personnelle. Mais si le tempo est sensiblement modifié, alors le rythme se modifie, bien que sa « structure théorique » ne change point. Pour s'en convaincre, il n'est que de faire passer un disque de phonographe au ralenti ou à l'accéléré (sans aller toutefois jusqu'à la distorsion des sons). Ce n'est plus le même rythme, ni, assurément, la même œuvre.

Parler du rythme d'une mélodie sans la substance sonore qui la constitue comme telle, c'est parler des proportions d'une cathédrale sans la cathédrale elle-même. Or, quels que soient les plans de l'architecte et les relations qu'ils supposent, ces proportions n'existent que *dans* la cathédrale et *par* la cathédrale, c'est-à-dire dans l'ordre et l'équilibre des matériaux qui lui donnent un corps.

A cela Gisèle Brelet répondra sans doute, et fort justement : « L'œuvre plastique est un objet, l'œuvre musicale n'est pas un objet. » Il est évident que l'œuvre musicale n'est que le sujet d'une expression possible qui s'actualise dans l'exécution. Les sons n'existent pas comme tels dans la notation musicale et la lecture d'une symphonie ne sera jamais cette symphonie elle-même, si ce n'est dans l'esprit de quelques chefs d'orchestre rompus à cet exercice. Le mot appelle une idée, une image mentale propre à chacun de nous, alors que la notation musicale exige un son effectivement produit. Et c'est pourquoi Gisèle Brelet a raison de dire : « C'est parce que la musique nous livre un temps vécu et non représenté que l'œuvre musicale écrite nous semble beaucoup plus éloignée de l'œuvre véritable que l'œuvre littéraire écrite.

» Pour faire vivre le rythme écrit, ajoute-t-elle, c'est sa propre durée que l'interprète doit lui prêter. Et c'est pourquoi il s'agit plus encore d'inventer que de retrouver. Ainsi l'objectivité du temps de la musique requiert la subjectivité du temps vécu de la conscience sans lequel il ne saurait s'actualiser, sans lequel sa forme resterait abstraite et incomplète. Et ceci suffirait à distinguer profondément la musique des autres arts, où la durée subjective laisse inchangée la forme et ne vient pas s'y mêler, parce qu'elle n'en constitue pas l'essence, parce qu'ils sont indifférents à ce temps qu'on leur prête. »

Il est évident que l'intention de l'auteur ne peut être transmise « sur le papier » que par l'intermédiaire d'une notation et non « en tant que réalité vivante ». Il appartient donc à l'exécutant de *tendre* vers la coïncidence du schéma notifié et du mouvement personnel qu'il lui donne. Mais, encore une fois, le rythme n'étant pas une abstraction, il *est* — ou *devient* — celui que lui impose l'interprète, dut-il ne pas coïncider tout à fait avec l'intention de l'auteur qui n'est perceptible (à proprement parler, « intelligible ») qu'à la faveur de l'écriture.

« Pour que le rythme garde intacte en soi l'intime durée du créateur, dit encore Gisèle Brelet, il faudrait qu'un total synchronisme règne entre elle et lui, et que le rythme soit cette durée, non seulement dans ses accents, mais dans le *passage* d'un accent à l'autre. Mais ce *passage*, le rythme ne saurait le formuler : car il n'est que schéma relationnel d'accents non l'absolu d'une durée. »

S'il n'est que schéma, c'est évident. Mais, en vérité, ce n'est pas le rythme qui est incapable de formuler le « passage d'un accent à l'autre », de saisir la durée intime de l'auteur, c'est l'écriture musicale. Tant et si bien que l'œuvre ne sauve nullement « un pur rythme » de la durée de son créateur mais seulement une écriture, une « intention schématisée ». Ce rythme n'est que métaphoriquement le sien puisqu'il faut le traduire, l'interpréter, puisqu'il faut chaque fois lui redonner la vie. La durée éprouvée par l'auditeur n'est jamais que celle que l'interprète lui impose à travers une intention originale à laquelle il redonne non point *sa* richesse vécue mais *quelque* richesse vécue.

Aujourd'hui pourtant, le rythme peut coïncider avec l'intime durée du créateur. Il suffit à celui-ci de diriger lui-même l'interprétation de

son œuvre, lui exprimant ainsi *son* mouvement, *ses* impulsions, pourvu seulement que l'exécution soit enregistrée sur disque ou sur bande magnétique. De ce fait, la durée vivante de l'œuvre demeure à jamais celle de son créateur; elle est *fixée*, totalisée dans sa richesse fondamentale. Mais est-ce bien souhaitable ?

Dans un sens, assurément, puisque ainsi l'œuvre est conforme au vœu de son auteur. Non, peut-être bien, car la pérennité de la musique est dans un possible sans cesse ouvert sur l'immédiat, dans un renouveau qui s'adapte aux conditions du présent selon un rythme tant soit peu modifié, peut-être, mais conforme à une sensibilité différente. Ce qui préserve l'œuvre musicale comme la pièce de théâtre (et bien plus encore que la pièce de théâtre), c'est cette possibilité de vie toujours nouvelle que suppose — et permet — le schéma fixé sur le papier. Et, n'en déplaise à Gisèle Brelet, l'œuvre musicale enregistrée, fixée dans sa réalité concrète, imprimée dans la cire du disque, devient telle que l'œuvre inscrite sur la toile ou taillée dans le marbre, un *objet*.

Mais, fut-elle de marbre, l'œuvre d'art n'est pas un « en soi », un bloc immuable, identique à lui-même à travers le temps. Son *sens*, sa signification, ce par quoi elle nous touche et qui fait qu'elle est œuvre d'art n'est pas invariable. Il est certain que dans mille ans les notes qui constituent la *Symphonie pathétique* n'auront pas changé de place sur la portée. Réduite donc à son schème — je serais tenté de dire à son « *esse propositionnel* » — elle existe bien « en soi », indépendamment de tout auditeur. Mais comme quoi ? Comme propos abstrait, non comme œuvre d'art, son *esse* étant relatif à la perception que l'on en peut avoir et par conséquent relatif au temps, aux mœurs, à la culture, à la société par rapport à quoi l'être percevant existe dans sa conjoncture présente et par rapport auquel l'*esse* de l'œuvre peut prendre un *sens*.

Il est probable que dans mille ans Bach ne sera pas compris comme nous le comprenons parce qu'il n'évoquera ou ne signifiera plus rien de ce qu'il signifie pour nous. Sommes-nous sûrs de comprendre le Parthénon comme le comprenaient les Athéniens ? J'imagine que pour eux la Victoire de Samothrace avait un sens qui nous échappe et je gage que les œuvres du Quattrocento signifiaient au XVe siècle tout autre chose que ce qu'elles signifient pour nous. Si la qualité esthétique que nous leur reconnaissons existait bien déjà en tant que *qualité*, sans doute la *notion* en était-elle différente. Ce qui est pensé, ce sont des structures perçues. Et si l'œuvre a un sens pour l'auteur qui s'exprime à travers elle, qui donne ainsi une forme à sa pensée, à son émotion, cette œuvre cesse de lui appartenir dès qu'elle est accomplie. A plus forte raison par-delà les siècles. Elle n'appartient même plus à la société ou à la civilisation qui l'a engendrée. Intégrée dans une autre société, une autre civilisation, elle y prend d'autres dimensions et d'autres perspectives. L'art nègre tel qu'il est compris par notre civilisation en est un récent témoignage.

43 *Temps et espace en musique*

Pas plus qu'aucun objet esthétique l'objet musical ne transcende le temps; il s'affirme dans la durée perçue, dans son immanence. Mais le « temps musical » est tout autre que le « temps dramatique ». En effet, le drame est une réalité « objective », un acte concret situé à la fois dans l'espace et dans le temps. Il suppose donc une durée réelle, c'est-à-dire un passé et un avenir qui débordent sur le temps représenté mais, pour nous spectateurs, cette durée « réelle » est un temps imaginaire, intellectualisé. Il n'est pas immédiatement ressenti ni « vécu » comme le temps de l'*événement* qui, lui, coïncide avec la durée dans laquelle il se produit : événement toutefois qui ne constitue jamais qu'un acte ou une séquence, c'est-à-dire un « moment » du drame.

Au contraire, le temps musical est un temps replié sur lui-même, sans passé et sans avenir. Il ne porte sur aucun objet. Mais, pour l'auditeur, c'est une durée *effectivement vécue et ressentie*. Comme le rappelle Raymond Bayer, « le temps esthétique de la musique n'est pas une durée, c'est un *tempo* ». Autrement dit, sa durée effective ne se rapporte qu'à nous-mêmes alors que le temps dramatique est effectivement vécu devant nous.

« Le drame, souligne Gisèle Brelet, c'est essentiellement un devenir — le devenir d'une action; la musique, c'est essentiellement la suffisance du présent (...) car la sonorité et la musique nous contraignent d'être attentifs à ce présent immédiat où s'écoule leur devenir; et en ce présent auquel elles nous enchaînent se révèle la profondeur même du temps vécu. »

Ainsi, « le rythme engendre le temps en l'acte même par lequel il le mesure et crée ce temps mesurable qui est le temps vrai (car), si le rythme est une propriété immédiate du temps, c'est que le temps n'est pas une « donnée » de la conscience mais l'effet de son acte et le miroir de son activité ».

Autrement dit, nous n'avons pas la « conscience » du temps comme d'une réalité indépendante de la conscience que nous en avons, mais, par le fait même que nous durons et agissons, nous *faisons* cette durée dans notre conscience; nous la déterminons jusque dans son objectivité portant sur les choses ou sur les faits qui nous sont extérieurs.

Cette évidence expressive de la durée, d'une durée souple et malléable, docile à tous les rythmes et qui « exprime la possibilité du temps et non le temps concret et achevé » conduit tout naturellement à la réfutation de la « durée pure » dont la continuité amorphe « n'est qu'une matière docile à laquelle notre âme imprime sa forme et son rythme ».

Pour Bergson, écouter une mélodie, c'est se laisser bercer par elle, s'« oublier » en elle afin de coïncider avec le devenir musical dans une sorte d'extase et de fusion mystique, d'adhésion totale. Selon lui, la mesure (ou le rythme, ou la cadence), en « faisant osciller notre attention entre des points fixes, suspend le cours normal des choses et permet à notre esprit de coïncider avec une durée qui est le devenir musical ». Mais si le rythme « *suspend le cours normal des choses* », on voit bien,

par là, que, justement, le devenir musical ne peut pas coïncider avec la « durée pure » dont la qualité homogène n'admet ni la distinction ni la discontinuité.

« C'est en vain que Bergson, pour étayer sa description (de la durée pure), prend appui sur la mélodie, souligne Henri Delacroix dans sa *Psychologie de l'art*. La mélodie est distinction et ordre, autant que pénétration et continuité. Avec la fluidité pure disparaît la mélodie... Avec la fluidité pure, le temps lui-même disparaît peut-être. C'est la distinction progressive, le glissement de la distinction à travers la pénétration qui fait que la durée ne s'abîme pas dans un éternel présent. »

Traduite en musique (si l'on peut dire), la durée pure ne saurait être que d'un son invariable dont le timbre et la hauteur seraient indéfiniment « tenus ».

Mais Gisèle Brelet semble prêter à l'extase bergsonienne une passivité exagérée. En ce qui nous concerne, si nous sommes loin de partager les vues de Bergson sur la prétendue « durée pure », nous ne pouvons qu'adhérer dans une large mesure à sa conception de l'art. « En vérité, dit-elle, l'extase que Bergson éprouve en écoutant la mélodie vient de ce qu'il la *subit :* et parce qu'il la subit, il ne peut la construire, instituer entre elle et lui ce dialogue qui seul lui permettrait d'en saisir la forme, et de comprendre l'essence du temps musical (...). Comprendre la mélodie, ce n'est pas la rêver mais la penser, ce n'est pas s'abandonner à son devenir mais la dominer afin d'en embrasser la courbe totale. »

Cela nous paraît évident. Mais on retrouve ici un problème semblable à celui de la « distanciation » sur lequel nous aurons l'occasion de revenir. Il ne s'agit pas de « subir » aveuglément, dans une torpeur quasi mystique; l'extase ne doit pas être confondue avec l'hypnose. Elle est au contraire dans la jouissance de l'esprit qui s'abandonne à l'*être* et au *devenir* de l'œuvre sans cesser pour autant de la penser, de la dominer, dans un jugement qui, lui-même, incite à cette participation, à cet abandon — un abandon réfléchi, consenti, qui est tout le contraire d'un assoupissement. Cette façon d'« endormir les puissances actives ou plutôt résistantes de notre personnalité, et de nous amener ainsi à un état de docilité parfaite où nous réalisons l'idée qu'on nous suggère, où nous sympathisons avec le sentiment exprimé », n'est pas d'un pouvoir hypnotique mais d'une perfection qui nous comble, c'est-à-dire d'un état où le fait de « construire ce temps musical autonome que la mélodie porte en soi » (ou tout autre temps esthétique) coïncide avec le fait de nous y abandonner. Si l'on préfère, construire ce temps esthétique, c'est m'abandonner à un propos qui me procure les éléments mêmes de ce que je ne saurais faire sans lui en les imposant à ma conscience organisatrice. C'est comme d'un cavalier qui se laisse emporter par l'élan de sa monture sans cesser cependant d'en être maître.

Abandon, ici, ne veut pas dire abandon mais participation, adhésion. Car « vivre en marge et comme en retrait du donné sonore, vouloir arrêter l'instant précieux où un beau thème s'énonce et en souhaiter le retour lorsqu'il s'est enfui », c'est y adhérer, y participer *dans*

le jugement, dans l'appréciation; s'y « abandonner » au sens esthétique du mot, et point du tout comme un somnambule...

Un certain abandon pourtant ne messied pas dans certaines conditions, étrangères à l'art, sans doute, mais fondées sur une certaine forme de perception musicale. Je veux dire du trouble particulier que procure à certains — dont je suis — l'audition d'une pianistique déchiffrée par un débutant.

S'il s'agit d'une œuvre que je connais par cœur, chaque hésitation me crispe. La note qui n'arrive pas et que tout en moi sollicite, rompt l'espérance d'un devenir qui ne parvient pas à se formuler. C'est un brouillard au sein duquel le rythme, disloqué, s'évanouit. Et chaque note qui tombe telle qu'un fragment épars n'abolit mon attente que pour aiguiser mon impatience. Mais si j'ignore l'étude ainsi mise à mal, cette audition, alors, devient un délice indescriptible. Elle me comble à tel point que j'en viendrais presque à la préférer à celle de Backhaus ou de Rubinstein. Toute sonorité devient présage de quelque « possible ». Chaque note suspendue dans le vide d'un probable dont on ne sait s'il va s'accomplir est comme un temps maintenu sur lui-même, comme une durée qui ne dure pas ou dure éternellement. Le « O Temps, suspends ton vol » semble s'accomplir dans une attente pleine de promesse et d'inquiétude. C'est une tension accrue jusqu'à la sonorité prochaine qui s'ouvre comme la déhiscence d'un fruit mûr. Et si je ne puis plus dominer le rythme devenu alors insaisissable, livré tout entier à ses méandres je le reconstruis par un effort mental qui m'épuise et me ravit. Je suis tout entier possédé par un devenir incertain qui ne se réalise que dans le passé. Le rythme n'est plus vécu dans sa durée immédiate, dans son évolution suivie, mais dans un concept où il disparaît en même temps qu'il s'idéalise, cependant que, de note en note, de sonorité en sonorité, la durée se distend dans une sorte de nirvanah où la conscience endormie se confond avec l'éternité d'un « devenir » qui ne devient pas.

En ce qui concerne le temps musical, on objectera peut-être que si « avant d'être rythme la musique est déjà musique, un *éthos* ou un *eidos* qui a pris naissance dans les sons », comme nous l'avons remarqué, alors elle se signifie déjà dans l'instant. Et d'autant plus que l'harmonie, la production d'un accord, ne suppose aucune durée si ce n'est celle de son épanouissement sonore. Mais, si la mélodie peut se passer de l'harmonie, il convient de dire que l'harmonie jamais ne s'y *ajoute :* elle s'y *intègre*.

« L'harmonie musicale, nous rappelle Gisèle Brelet, n'a pas de sens hors du temps qui lui permet d'accomplir ses possibles : un accord isolé est dépourvu de signification musicale, et tout accord musical contient une tendance à sortir de soi où s'atteste la vie temporelle latente qui l'anime. »

Le rôle de l'harmonie, donc, n'est point subalterne, quoi qu'en pense Vincent d'Indy dont les théories, à cet égard, se rattachent à des conceptions aujourd'hui dépassées. Les accords harmoniques engendrent, de par leur succession même, une nouvelle mélodie, plus ou moins contrapuntique. Dire donc que l'harmonie doit être subordonnée à la

mélodie, c'est dire qu'elle doit trouver sa finalité dans son développement temporel, c'est-à-dire dans cette mélodie qu'elle engendre et qui en devient l'expression achevée. La mélodie, d'ailleurs, n'est presque plus aujourd'hui que l'extension temporelle de l'harmonie.

La musique atonale, d'autre part, se développe suivant des lois essentiellement harmoniques. Les relations tonales dépendent, on le sait, du rapport des intervalles comme de l'ordre de ces intervalles; or la musique dodécaphonique supprime la différence des intervalles. Les structures rythmiques, sensibles de par les relations tonales, se rapportent donc à des catégories sérielles. Mais cette musique, dite atonale, refuse moins la tonalité que ses impératifs, et il s'agit beaucoup plus de polytonalité que d'atonalité véritable car la liberté, en art, c'est de triompher des obstacles et point du tout de les abolir. La liberté totale confine à une absence de liberté car, alors, il n'y a plus rien par rapport à quoi elle peut se faire valoir.

« Ce qui nous préoccupe donc, dit Strawinsky, c'est moins la tonalité proprement dite que ce qu'on pourrait appeler la polarité du son, d'un intervalle, ou même d'un complexe sonore. Le pôle du ton constitue en quelque manière l'axe essentiel de la musique. La forme musicale serait inimaginable en l'absence d'éléments attractifs qui font partie de chaque organisme musical et sont liés à sa psychologie. »

Ainsi donc la période musicale ne doit jamais cesser de nous satisfaire et cependant ne doit jamais nous combler tout à fait. Elle doit parfaire la précédente mais être assez imprécise pour solliciter la suivante et ainsi de suite. Accomplie, elle se replierait sur elle-même et se détruirait du même coup. Elle n'est durée et expression dans la durée que pour autant qu'elle sollicite son étalement dans celle-ci, c'est-à-dire un mouvement qui poursuit la perfection et ne l'atteint que dans ce mouvement même.

Mais, puisqu'il y a simultanéité en musique, il y a nécessairement « espace ». Les sons ne sont pas agglutinés, fondus les uns dans les autres comme une pâte d'un seul tenant mais discontinus, juxtaposés, situés les uns à côté des autres, distincts les uns des autres, bien que l'audition soit celle d'une continuité où ils s'engendrent et se lient en un flot d'une seule coulée selon le rythme qui les ordonne.

La musique « crée » un espace dans la mesure où elle construit des dimensions sonores immédiatement perçues comme relatives entre elles. La perception de deux sons simultanés, mais différents de timbre ou de hauteur, détermine à elle seule une « impression d'espace ». Le rythme donc, et surtout l'harmonie, les rapports de tonalité, le jeu des mouvements contrapuntiques impliquent nécessairement cet espace qui n'est pas seulement une « idée » posée par la conscience mais une qualité perçue comme telle.

Avant d'être musique, le son est vibration, perturbation d'un milieu sans lequel il ne saurait se produire. Il se développe dans le temps mais se produit dans l'espace et la sonorité porte en soi une direction et un parcours. La fonction auditive est le fait de l'organe de Corti, mais les

canaux semi-circulaires (orientés selon les trois dimensions de l'espace), nous indiquent la direction des sons et nous donnent l'impression d'une évidente « spatialité ».

D'autre part, la mesure du temps est toujours une traduction spatiale. Rapportée à une durée dont elle est la mesure, toute unité temporelle, qu'elle soit objective (temps des horloges) ou subjective (durée psychologique, rythme), se projette toujours sur un certain espace — un espace qu'elle engage par le fait même qu'elle dure : on ne peut pas décrire quelque espace sans engager un certain temps, pas plus qu'on ne peut analyser quelque durée sans impliquer un certain espace. Il n'y a pas de durée sans quelque chose qui dure et il n'y a pas d'espace sans quelque chose qui se meut, c'est-à-dire qui « devient ».

« Le propre de l'intuition de la durée, dit Jean Nogué, c'est de nous révéler la coexistence à l'intérieur du présent, de l'avenir et du passé que nous nous représentons extérieurs à lui en vertu d'une imagination spatiale. »

Peut-être vaudrait-il mieux dire « d'une *perception* spatiale », car il est évident que le passé et le futur coexistent dans le présent. Le présent est toujours d'une simultanéité perçue, rapportée au temps de cette perception même. Il est donc relatif à notre propre corps et à nos capacités d'appréhension, c'est-à-dire à l'étendue que nous pouvons saisir immédiatement et qui est celle de notre champ visuel. Tout ce qui est hors de cette étendue est rejeté dans le passé ou dans l'avenir.

Imaginons ceci : je suis à la terrasse d'un café sur les Champs-Elysées; je regarde devant moi. Tout ce qui est « ici-maintenant » et que mon regard embrasse appartient au présent — à *mon* présent. Mais telle voiture qui remonte l'avenue et qui se trouve *dans le même temps* à la hauteur du Grand Palais appartient à *mon* futur (je ne l'ai pas encore vue). Cette autre au contraire qui est présentement à l'Etoile et qui vient de passer devant mes yeux n'est plus, *pour moi,* qu'un souvenir. Ces deux voitures, cependant, sont également *présentes* dans l'instantanéité d'un espace comprenant tout Paris. Pour Paris, cette voiture qui se dirige vers la capitale, cette autre qui vient d'en sortir, représentent le futur et le passé. Mais ces deux voitures appartiennent au même présent relatif à l'Ile de France. Etc.

Présent, passé, avenir, sont donc relatifs à une simultanéité perçue, c'est-à-dire à un espace envisagé d'un seul regard. Un aviateur pourvu de fortes jumelles pourrait voir *dans le même temps présent* tous ces véhicules qui, pour la capitale et pour moi, sont du passé et du futur. Comme le Temps lui-même, les temps qui le divisent sont relatifs à un référentiel donné. Cette étoile que je vois, qui est présentement devant mes yeux, appartient bien à *mon* présent; elle *est* ce présent. Mais « pour elle », cette image n'est qu'un lointain passé. Etc.

Hors les choses qui sont dans l'Espace, il n'y a pas de durée, puisqu'il n'y a rien pour en attester, rien qui puisse manifester d'une durée dont le Temps n'est qu'une mesure toute relative.

L'intuition de la durée, c'est l'intuition d'un présent qui « devient » rapporté à ce fragment de Cosmos que nous percevons par tranches successives et ne connaissons que sous forme de représentations mentales.

Gisèle Brelet a donc raison de dire que « l'originalité essentielle du rythme, c'est d'actualiser l'essence de la durée », c'est-à-dire d'être l'expression sensible de ce présent en perpétuel « devenir », un devenir dont, faisant corps avec lui, nous ne pouvons jamais avoir que l'intuition.

44 *Le rythme prosodique*

Si la définition d'Aristoxène : « Le rythme est une mise en ordre déterminée des durées » est incapable de définir le rythme musical, elle s'adapte parfaitement au rythme prosodique. Dans le grec et le latin, en effet, c'est la durée respective des syllabes qui créait l'inégalité, donc le rythme, les syllabes longues étant égales quantitativement à deux brèves, tout comme en musique une blanche vaut deux noires. Il n'en est plus ainsi dans les langues modernes; aussi convient-il, comme nous le verrons, de remplacer les relations de durée par des relations d'intensité.

Pas plus qu'on ne saurait parler des proportions sans quelques références à Matila Ghyka ni du rythme musical sans en appeler à Gisèle Brelet, on ne saurait parler du rythme prosodique sans avoir recours à Pius Servien. Les travaux de ces auteurs sont assurément les plus remarquables qui aient été publiés sur ces questions depuis plus de trente ans et, dussions-nous ne pas toujours partager leur point de vue, nous y avons eu abondamment recours.

Toutefois, avant d'étudier le rythme prosodique, il est nécessaire d'en examiner les fondements et c'est, bien sûr, à Marcel Jousse que nous demanderons quelques éclaircissements.

« Au commencement était le geste rythmique », dit le savant linguiste. Et il semble bien, en effet, que musique et poésie aient eu une même origine, aussitôt divisée. La danse fut une symbolique gestuelle intuitive et les gestes, en se faisant imitatifs, furent les premiers modes de signification. Les mouvements musculaires, s'inscrivant en des formes imitées du réel, dessinaient des figures tout en s'accomplissant d'une façon plus ou moins balancée.

De même que la danse suscita la musique, le geste imitatif suscita l'accompagnement vocal. Bruits guturaux, cris, onomatopées s'infléchirent donc peu à peu en suivant le mouvement gestuel selon diverses modulations laryngo-buccales, et constituèrent des *phonogrammes* qui, développés au cours des millénaires, finirent par se substituer totalement aux gestes musculaires, aux *mimogrammes*, aboutissant ça et là aux syllabaires et aux alphabets.

« Et c'est en même temps le cataclysme où sombre la joie physiologique, remarque Jules de Gaultier. Car le langage cesse d'être pour l'organisme ce moyen parfait qu'il fut naguère de se libérer d'une émo-

tion, de transmuer intégralement la vibration nerveuse en une vibration sonore, de se propager victorieusement dans l'espace et de se communiquer à d'autres organismes (...). Ce stade marque, semble-t-il, avec le moment précis où le mental se greffe en le mutilant sur le physiologique, l'apparition du langage proprement dit. » (*Essai de physiologie poétique*)

Pourtant le geste laryngo-buccal traduisant la pensée s'exprimait selon un mode imité des actes sur lesquels il avait pris naissance et trouvait une formule calquant le rythme du mouvement dont il était l'image. La parole, afin de mieux s'enfoncer dans la mémoire, prit la forme cadencée du geste originel. Son mode le plus expressif, la versification, fut une sorte de balancement gestuel transposé dans les mots, chose d'autant plus remarquable que, s'associant à la chorégraphie dans le poème et dans le chant, la parole devait retrouver les mouvements corporels dont elle s'était déprise.

N'oublions pas — et Marcel Jousse se charge de nous le rappeler — qu'originellement *poésie* voulait dire *composition orale*. Le poète était le « faiseur » de schèmes rythmiques, le compositeur oral, l'improvisateur, le rythmeur — les improvisations ne se faisant guère qu'en schèmes rythmiques. Et le poète ne se souciait nullement de poésie au sens où nous l'entendons aujourd'hui. Il faisait et disait l'Histoire, la Science, la Théologie en des termes propres à être transmis oralement. « Dans son temps et dans son milieu, dit Frédéric Lefèvre, Homère était un *historien* tout comme l'auteur de notre *histoire* — didactiquement rythmée — des exploits de Roland. (...) N'oublions pas, en effet, que la *Chanson de Roland* est essentiellement et ethniquement une récitation *historique*, c'est-à-dire une Histoire didactiquement psalmodiée parce que non écrite. Quand on *écrira* l'Histoire, on fera comme Villehardouin, Joinville et Froissart : on ne la « syllabisera » plus, on ne l'« assonancera » plus parce qu'on ne la psalmodiera plus de *mémoire*. » (...) Les découvertes de Marcel Jousse ont attiré l'attention sur le rôle considérable que joue le parallélisme dans les improvisations des compositeurs de style oral, d'un bout du monde à l'autre. Ce parallélisme fait se balancer, spontanément et le plus généralement, les propositions des binaires et des ternaires et donne ainsi naissance au schème rythmique, vivante « unité de récitation » que le psychologue ethnique retrouve partout, plus ou moins stéréotypée, plus ou moins souple, suivant les milieux et les langues. *Ce schème rythmique binaire ou ternaire est tout simplement la base psycho-physiologique de notre vers actuel.* » (*Le Roseau d'or*, « Etude sur Marcel Jousse »)

Dans les schèmes rythmiques les balancements verbo-moteurs correspondant aux gestes propositionnels originaux sont au nombre de deux ou trois et de valeur à peu près *équivalente*, soit comme nombre de mots, soit comme nombre de syllabes. Mais, dit encore F. Lefèvre, « le parallélisme ne fait pas seulement se balancer les propositions sous forme de binaires ou de ternaires, il courbe, sous sa loi physiologique, des *récitatifs* entiers, plus ou moins longs ».

« L'on peut imaginer, précise Marcel Jousse, une langue dont les deux ou trois cents phrases rythmées, les quatre ou cinq cents schèmes rythmiques types seraient fixés pour toujours, transmis sans modification par la tradition orale : l'invention personnelle consisterait dès lors, prenant ces schèmes rythmiques pour modèles, à créer à leur image, avec les clichés propositionnels comme balancements, d'autres schèmes rythmiques de forme pareille, ayant même rythme, même structure, même nombre de mots et, dans la mesure du possible, même sens. L'on aurait ainsi une idée très approchée de ce qu'est le style oral rythmique dans un milieu de récitateurs encore spontanés : ses schémas ou schèmes rythmiques types sont des proverbes; ses compositions orales sont imaginées à l'imitation des proverbes, les reproduisant à des centaines d'exemplaires nouveaux, les développant ou les abrégeant, les entourant de phrases différemment rythmées. » (*Style oral rythmique chez les verbomoteurs*)

Telle est, modèle de style oral araméen, cette Improvisation de Rabbi Jésus le Messie (Jésus-Christ). Son expression — biblique au sens exact du mot — est d'une majestueuse splendeur :

Récitatif 1

1 — Quiconque entend ces discours et les fait
est semblable à un homme *sage*
qui a bâti sa maison sur la *pierre*.
2 — Or la pluie est tombée
et les torrents sont venus,
3 — Et les vents ont soufflé
et se sont déchaînés contre cette maison,
4 — Et elle *ne* s'est *pas* renversée,
car elle était fondée sur la pierre.

Récitatif 2

1 — Quiconque entend ces discours et *ne* les fait *pas*
est semblable à un homme *fou*
qui a bâti sa maison sur le *sable*.
2 — Or la pluie est tombée
et les torrents sont venus,
3 — Et les vents ont soufflé
et se sont déchaînés contre cette maison,
4 — Et elle s'est renversée,
et l'écroulement fut vaste.

« A l'intérieur du schème rythmique, dans le débit de chaque balancement les muscles laryngo-buccaux du récitateur intensifient physiologiquement et traditionnellement certaines syllabes à intervalles plus ou moins réguliers. Entre ces explosions énergétiques, plus ou moins violentes suivant les langues, s'articulent plus faiblement les syllabes non intensifiées.

» Nous avons là le rythme profondément physiologique, inhérent à tout être vivant : le rythme d'*intensité*.

» Quand ces explosions énergétiques se produisent à des intervalles syllabiques aussi réguliers que peut être régulier un phénomène vivant, le rythme devient *métrique*. Le *mètre* n'est donc qu'une exacte régularisation du rythme.

» Il va de soi que cette explosion énergétique a une tendance à amplifier, à *allonger*, à faire *durer* le geste laryngo-buccal qui prononce la syllabe intensifiée. Du rythme d'intensité résulte donc normalement un rythme secondaire de *durée*. »

Ce disant, Frédéric Lefèvre souligne fort justement la primauté de l'accentuation sur le mètre. Celui-ci régentait surtout la prosodie grecque, et l'allongement des syllabes, dû à une intensité marquée, n'a plus rien à voir aujourd'hui avec les relations de *durée* qui réglaient cette prosodie et constituaient précisément une *métrique*.

Parler comme on le fait encore de *longues* et de *brèves* est donc dépourvu de sens, les durées relatives ne jouant plus dans la poétique moderne. Ce pourquoi nous dirons, avec Pius Servien : « Il n'y a qu'une rythmique vraiment indépendante et qui commande les autres, c'est la rythmique tonique. »

Le grand mérite de cet auteur est d'avoir démontré que la prétendue longueur de la syllabe — ou cette prétendue durée — n'était que le fait de son accentuation, et que celle-ci correspondait exactement, dans la prosodie française, aux syllabes longues des mètres doriens.

Quelle que soit leur qualification ces syllabes n'en étaient pas moins remarquables ni remarquées, mais si, en français, l'accent tonique et la syllabe longue sont *une seule et même chose*, ces syllabes n'étant longues que par le fait de leur accentuation et nullement en vertu d'une règle *a priori*, il n'y a pas, de ce fait, un simple changement de termes mais bel et bien un changement de définition.

On peut dire, d'une façon plus générale, que la prosodie française n'est pas dirigée par des règles *métriques* mais par des relations *toniques*, les relations d'intensité entre les faibles et les fortes épousant toutefois les normes qui définissaient autrefois les relations de durée entre les longues et les brèves. Le mètre, régulateur du rythme, mesure donc les intervalles entre des intensités successives et nullement des rapports temporels entre les syllabes.

Il n'est pas inutile de rappeler brièvement les principales formes métriques. Les mètres (ou pieds) comprennent plusieurs syllabes différemment accentuées selon le cas. Savoir : Le *dactyle* = trois syllabes, dont une forte et deux faibles (— ∩ ∩); le *spondée* = deux syllabes fortes (— —); le *trochée* = deux syllabes, dont une forte et une faible (— ∪); l'*anapeste* = trois syllabes, dont deux faibles et une forte (∪ ∪ —); l'*iambe* = deux syllabes, dont une faible et une forte (∪ —).

La cadence de l'anapeste est celle d'une mesure à trois temps dont le temps fort serait le dernier : le mo*ment* où je *par*le est déjà loin de *moi*. La cadence de l'iambe, plus rapide, est celle d'un mouvement à deux

temps dont le temps fort serait le dernier : They *mo*ved in *tracks* of *shin*ing *whi*te.

L'alexandrin classique se compose généralement de quatre pieds ayant chacun trois syllabes, les temps forts des deuxième et quatrième pieds tombant toujours sur la dernière syllabe, c'est-à-dire la sixième et la douzième. Lorsque les pieds sont de même nature — généralement des anapestes — la césure à l'hémistiche n'est plus sensible puisque les accents sont également répartis sur la troisième syllabe de chaque pied. Il y a, de ce fait, trois coupes au lieu d'une : Le moment/où je parle/est déjà/loin de moi.

Dans la poésie orale du Moyen Age (chansons de gestes), la rime n'était qu'un adjuvant propre à guider la mémoire des récitants. Ce n'est que peu à peu qu'elle est devenue un ornement esthétique puis une exigence formelle, sa répétition à la fin du vers accusant le rythme de celui-ci. Jusqu'au XVIe siècle d'ailleurs, rime et rythme ont le même sens et ne font qu'un seul et même mot : « Je ne suy pas de ceux qui pensent la bonne rhythme (rime) faire le bon poème. » (Montaigne)

Instinctivement, la mentalité française et la structure de notre langue conduisent à une prosodie fondée principalement sur l'anapeste et sur l'iambe plutôt que sur le trochée. « Ce caractère iambique, anacrousique, du francais normal, dit Matila Ghyka, rend assez difficile la composition de livrets d'opéra ou de chansons; ou du moins, parce que la mesure musicale est naturellement et internationalement crousique (temps frappé sur la première note) il force le chanteur à intervertir les accents toniques. » C'est une des raisons qui font que la mise en musique des poèmes est un non-sens. Et si l'on voulait faire coïncider les temps forts (en faisant tomber le troisième temps de l'anapeste sur le premier temps de la mesure), ce renforcement n'aurait pour effet que de ridiculiser les vers en les mécanisant.

Au contraire l'allemand, langue essentiellement trochaïque, s'adapte assez bien aux nécessités musicales, ce qui explique en partie la réussite de Wagner.

Nous avons vu qu'en musique le rythme était d'une mélodie qu'il constituait au même titre que les sonorités, celles-ci ne pouvant se produire sans lui ni lui sans elles. A tel point que l'on peut dire que le rythme musical, c'est la musique elle-même.

Le rythme prosodique n'est pas moins important, mais il ne saurait être *pur*, c'est-à-dire d'une réalité sans objet tenant de lui seul sa forme et sa signification profonde. Il est rythme d'une réalité préexistante, rythme de mots qui ont un sens et qui engagent, en même temps que leur matière verbale, les choses et les idées dont ils sont le signe ou la représentation. Il est donc — si peu que ce soit — soumis aux nécessités logiques du verbe et ne saurait constituer par lui-même une matière poétique idéale.

« Le rythme verbal, dit René Waltz, est une succession modulée de sons verbaux euphoniques, choisis et organisés de façon à donner à l'oreille et à l'esprit l'agrément d'une sensation musicale, accommodée

au sens des mots. » Reste à savoir comment ils doivent être organisés en vue de cet effet et pourquoi ils le produisent.

Lorsque l'on dit du rythme — le confondant alors avec la métrique — que c'est une succession de temps forts et de temps faibles, on s'expose à des objections semblables à celle de Combarieu qui affirme que c'est alors « donner une définition de la mesure et non une définition du rythme », identifiant lui-même le mètre prosodique et la mesure musicale qui sont cependant deux choses fort différentes. Disons donc, en mettant les points sur les *i*, que :

— la mesure est une suite *régulière* de temps faibles ou forts, frappés selon une périodicité mécanique toujours égale à elle-même;

— le rythme — et plus particulièrement le rythme prosodique — est une suite de temps faibles et de temps forts dont la périodicité *variable* est réglée par des relations métriques.

Les mètres jouent en prosodie un rôle presque analogue à la mesure en ce sens qu'ils sont régulateurs; mais en aucun cas ils ne divisent les durées en valeurs égales (à l'exception du moins des mètres grecs ou latins). Ils sont bien moins une mesure qu'une norme déterminant les cadences verbales et, s'ils conditionnent le rythme, ils ne le créent ni ne le constituent. Les syllabes n'ayant pas toutes le même nombre de lettres, deux anapestes successifs, ayant évidemment la même cadence, ont une longueur différente selon qu'ils se rapportent, l'un à des syllabes courtes, l'autre à des syllabes longues. Ce qui peut être « mesure » en poésie, c'est uniquement le décompte numérique des syllabes (improprement appelées *pieds* dans l'entendement commun), ou encore la régulation des césures.

Comme le souligne Pius Servien, « chaque fois que l'on parle de rythmes, on a perçu, d'une façon plus ou moins confuse, des nombres. (...) Il semble que la notion numérique seule capable de suivre la notion de rythme dans toute son extension, soit celle-ci : *suite de nombres entiers où l'on découvre une loi simple.* »

En traduisant, comme il l'a fait, les cadences verbales par des relations numériques simples, Pius Servien a démontré le bien-fondé de cette définition. Toutefois, hors les cadences pures, la texture rythmique est à ce point complexe que, si l'on voulait la traduire effectivement par des nombres, cela deviendrait un casse-tête chinois; les groupes de transformation n'y suffiraient pas.

Il est à remarquer d'ailleurs que, lorsque Pius Servien étend sa méthode aux rythmes musicaux, il n'en retient que la structure abstraite. Et il est curieux de constater que cet auteur, pour qui le rythme est justement de *périodicités perçues*, ne s'en aperçoive qu'à demi.

« Si l'on conserve les rapports des intensités (suivant certaines règles que nous avons énoncées), dit-il, si l'on conserve le nombre des notes (abstraction faite des notes de passage), si l'on conserve aux intervalles leur nature ascendante ou descendante, on peut varier à volonté timbres, durées, intensités, grandeur des intervalles, introduire fioritures et notes de passage, *le thème ainsi transformé ne cesse pas de représenter le même leitmotif*, d'être reconnu pour la même chose. »

Nous avons vu qu'on pouvait reconnaître un motif en battant un bruit quelconque sur ses simples cadences. Mais on le reconnaît alors comme *structure scalaire*, non comme rythme, la substance dont il est rythme et qui fait qu'il est rythme étant absente. Rythme donc, si l'on veut, mais rythme de rien, ce qui ne représente assurément rien et ne veut plus rien dire. Et qui prouve justement que le rythme musical en tant que tel, c'est-à-dire « avec et y compris » ce sans quoi il n'est rien de plus qu'une échelle de rapports, est insaisissable. Il ne peut être représenté par rien d'autre que par lui-même puisqu'il n'existe qu'au moment même où il se produit. Hors cela, ce n'est qu'un schéma qui peut toujours être traduit graphiquement ou numériquement. Il n'y a identité rythmique — ou quasi identité — qu'entre les différents aspects du même thème produit à différentes octaves. Comme le dit P. Servien lui-même, « le thème subit seulement un changement de coloration ».

Il est évident que le rythme prosodique est plus facile à saisir, ne serait-ce que par ce dont il est rythme, le mot ayant une existence concrète et une fixité relative. Par le fait que les mètres ont une structure précise, les cadences ne supposent qu'un nombre assez limité de variations. Mais il n'en est pas moins vrai que s'il est possible de traduire par des notations arithmétiques les intervalles entre les accentuations (dont les rapports métriques sont à peu près constants), il est pratiquement impossible de ramener à quelque notation semblable le jeu des timbres et des allitérations qui n'obéit à aucune loi formelle mais seulement au contenu verbal. La modulation du vers ne dépend que d'un principe très général, étranger à toute forme particulière de versification.

De plus, *ce n'est pas avec des mots que l'on fait des vers, mais avec des syllabes.* Les mots ont et gardent leur sens (bien qu'il puisse être modifié par le contexte) mais les syllabes, n'ayant aucune signification par elles-mêmes, sont la matière musicale et suggestive du poème. A l'uniformité métrique ou tonique de la structure elles apportent la constante mobilité des timbres.

Et c'est le jeu des timbres, modulant et colorant de leur diversité infinie les temps forts et les temps faibles, renforçant de leur éclat les accentuations, qui constitue le rythme proprement dit, les mètres n'en assurant que la cadence. A la périodicité, symétrique ou asymétrique des accentuations, distribuées selon certaines lois, vient s'adjoindre ou se superposer la périodicité plus ou moins régulière des timbres qui tombent tantôt sur les temps faibles, tantôt sur les temps forts et jouent, dans le développement du poème, un rôle analogue à celui des intervalles musicaux. Bien qu'elle ne prenne effet que dans la continuité verbale, l'harmonie prosodique n'en est pas moins une harmonie au sens réel du mot. Elle détermine le développement mélodique du poème dont l'accentuation seule s'infléchit selon des règles imposées. Les périodicités peuvent voir le retour des mêmes éléments sonores ou des éléments de signification (images, concepts, etc.), mais si, comme le dit Pius Servien, « un rythme est analysable en rythmes toniques, arithmétiques, de

timbre ou de durée », le rythme réel est *tout cela ensemble*. C'est-à-dire la conséquence de tous ces développements agissant et réagissant relativement entre eux.

Bien que Matila Ghyka appelle phonème « une suite de syllabes neutres terminée par une syllable forte ou tonique », ce n'est rien d'autre qu'un son constitué par une ou plusieurs syllabes. Le phonème, en effet, est l'élément sonore du langage. Et, « la divergence la plus forte entre le rythme musical et le rythme prosodique, note Pius Servien, c'est le rôle diamétralement opposé qu'y jouent les timbres. Si on altère les timbres, rien n'est changé dans un thème musical, mais dans les mots, le timbre a une importance capitale. »

Dans le vers de Verhaeren, « Voici le vent cornant novembre », « l'image, dit Matila Ghyka, est presque engloutie par les timbres ». Si l'on veut dire de l'image intellectuelle, c'est évident, mais le jeu des timbres se superposant à celle-ci constitue, précisément, une nouvelle image (que nous avons appelée *image verbale*). Ce n'est plus l'idée suggérée par l'association des mots « vent » et « novembre » qui prime, c'est le vent que l'on *entend* souffler à travers les mots qui le décrivent — sans qu'il s'agisse jamais, bien sûr, d'une plate imitation.

L'analyse des rythmes toniques montre par exemple comment, dans la phrase de Chateaubriand, « Le dé*sert* déro*ulait* mainte*nant* devant *nous* ses solitudes démesu*rées* », le simple déplacement de l'accent (qui passe de la troisième syllabe des premiers mots à la quatrième, puis à la cinquième) allonge le rythme tout en le ralentissant et traduit rythmiquement, c'est-à-dire en intensités perçues, l'étendue démesurée des solitudes dont il est question.

On voit que la traduction sensible d'une idée ou d'une impression n'est pas seulement le fait des sonorités mais aussi bien des intensités, c'est-à-dire de la plasticité verbale.

En une autre partie de cet ouvrage nous avons insisté sur le fait que l'image était incapable d'assurer à elle seule les *qualias* poétiques. En réalité l'image poétique est une forme de style bien plutôt qu'une image, celle-ci étant une création mentale. Toute image, réfléchie sur le plan du langage, devient *figure*. « L'idée, réduite à elle-même, ne déborde jamais de son contenu, souligne René Waltz : la plus complexe est plus simple que ne l'est la plus simple image. L'image au contraire, et jusqu'à la plus dépouillée, est *synthétique* par nature. Elle groupe autour de l'objet ou de son concept des notions circonstancielles ou adventices qui s'y amalgament et constituent avec lui, psychiquement, une sorte d'unité fictive, plus ou moins hétéroclite. » (*La Création poétique*)

Toutefois l'image poétique, même si elle suppose un « mouvement » intellectuel, la formation d'une idée, l'éclosion d'un rapport curieux ou imprévu, est éminemment *statique*. Le rythme seul est *dynamique*. L'image, c'est de la peinture; le rythme, c'est de la musique.

Mais, pas plus que sur l'image — surtout abstraite, intellectuelle — le poème ne saurait se fonder uniquement sur le rythme. Le rythme peut assurer une versification parfaite, mais si cette versification ne s'exerce que sur des mots sans image, limités à leur sens premier, ce sera dire en

vers tout ce que l'on peut dire en prose avec le simple avantage d'une structure cadencée. Le vers est une forme qui assure au verbe une allure noble et hautaine mais il n'est en aucun cas, par essence, facteur de poésie. « Les vers sont par définition les seuls êtres de rythme qui peuvent s'en passer » remarque, non sans humour, Pius Servien. Et Malherbe et Boileau ont prouvé que l'on pouvait écrire des vers admirables totalement dépourvus de poésie.

Non plus que de l'image ou du rythme, le poème ne saurait tenir sa valeur poétique des sonorités pures. Ou il faut alors que les mots soient volontairement dépourvus de sens pour n'être plus que des sons d'où l'on tire parfois un rythme incantatoire hors toute signification immédiate. Mais la chose ne peut être que de courte durée. Parmi les mots qui ont un sens, rien ne vieillit plus rapidement que les sonorités singulières amenées du tréfonds de l'inusité; leur préciosité confine à l'artifice. Sans un rythme puissant qui, à la rigueur, pourrait les soutenir, ce ne sont le plus souvent que de pauvres images malgré la richesse de leurs timbres. Incapables qu'elles sont de prendre vie, elles s'écroulent et sombrent dans le ridicule.

On citerait Paul Arène, les Goncourt, combien d'autres encore. Parmi eux, Henri de Régnier fut un sensible poète joignant les vertus parnassiennes aux chatoiements du symbolisme. Mais le prosateur est déficient. Les harmonies musicales de la *Canne de Jaspe,* louables par leurs recherches mais vaines par leur propos, en font un ouvrage illisible aujourd'hui. Qu'on en juge :

« (...) leurs adamantines couronnes gélives sacraient l'absence de quelque majesté invisible (...) ils assimilaient aux imaginaires couleurs d'automne de l'occident leurs fructifications cristallines. La journée s'avançait et Hertulie voyait par les fenêtres se stratifier les onyx illusoires des nuées (...) des vitrifications arborescentes s'y agatisaient en la translucidité crépusculaire des parois... », etc.

Sonorités, timbres, sans doute... mais *de quoi* ? Lorsqu'elles ne sont pas ridicules, les images sont platement conventionnelles sous l'apparente richesse des timbres et sous les redondances rarissimes. Tel ce bassin où « des masques alternatifs de Tritons et de Sirènes crachaient, par la bouffissure de leurs bouches convulsives, une suffocante gorgée de cristal ».

Il n'y a poésie — en vers ou en prose — *que lorsque l'image, saisissante autant qu'originale* — et cependant justifiée — *est soutenue à la fois par un rythme qui la commande et par des sonorités qui l'accomplissent.*

Majesté, puissance, sont l'apanage du rythme claudélien. Peu de sonorités sans doute, mais une image brassée par le rythme dans cette simple strophe :

« Si le vigneron n'entre pas impunément dans la cuve,
Croyez-vous que je sois puissant à fouler ma grande vendange de paroles,
Sans que les fumées m'en montent au cerveau ? »

Intelligence verbale, images subtiles, timbres vibrants... il faudrait trop citer de Paul Valéry (en particulier du *Narcisse)* pour que nous puissions le faire ici. Mais, pour ce qui est des images charriées, emportées par l'explosion rythmique, c'est à Victor Hugo qu'il faut avoir recours. Dans une thèse aujourd'hui classique, M. le Dû a parfaitement souligné l'importance des groupements ternaires dans la prosodie du poète. « Son système vaso-moteur, dit-il, lui impose un rythme *préverbal* triple, qui aboutira à exprimer les couleurs, les sons, les idées, les passions, par groupe de trois membres sensiblement égaux, sensiblement équilibrés et pourvus d'un jeu, extrêmement délicat et complexe, d'homophonies (rimes ou assonances), d'allitérations, de progressions ou d'antithèses, groupe ternaire qui devient une sorte d'unité de style en même temps qu'une unité de pensée. »

On peut s'en rendre compte par ce seul extrait de *Notre-Dame de Paris* (que nous avons divisé selon les groupes ternaires successifs) :

« Il se mit à courir. / L'aveugle courut. Le boiteux courut. Le cul de jatte courut. / Et puis, à mesure qu'il s'enfonçait dans la rue, culs de jatte, aveugles, boiteux, pullulaient autour de lui, / et des manchots, et des borgnes, et des lépreux avec leurs plaies, / qui sortant des maisons, qui des petites rues adjacentes, qui des soupiraux des caves, / hurlant, beuglant, glapissant, / tous clopin-clopant, cahin-caha, se ruant vers la lumière, / et vautrés dans la fange comme des limaces après la pluie. »

On peut voir dans ces groupes l'équivalent des gestes triphasés des verbo-moteurs dont parle Marcel Jousse. C'est l'expression consciente d'un mécanisme inconscient appliqué par un virtuose au terme d'un acquis rhétorique évident; avec cette dernière phrase qui s'élargit en finissant ou qui, plutôt, « s'étale comme une vague de fange » selon l'heureuse expression de Gustave Cohen.

Entre vers et prose il y a beaucoup moins de différence qu'on ne le croit. L'un comme l'autre peuvent être rythmés, l'un comme l'autre peuvent être source de poésie mais ils ne le sont ni l'un ni l'autre par *essence.* La seule différence, c'est que le mouvement sonore de l'un est un mouvement contraint tandis que celui de l'autre est libre. Mais la poésie peut être aussi bien ici ou là si, toutefois, elle est de préférence dans les vers.

« Nous ne pouvons point, dit Robert de Souza, nous exprimer sans rythmer la suite de mots qui traduit notre émotion et qui en fait une personne concrète identique à nous-même. » Il n'y a donc pas à opposer vers et prose comme on le fait trop souvent mais seulement la poésie au prosaïsme — encore que ce soit moins facile qu'on ne le croit.

« Cette obscure clarté qui tombe des étoiles », vers admirablement rythmé, est d'une beauté qui, en un sens, relève de la prose davantage que de la poésie. L'image est descriptive bien plutôt qu'allusive. Est-ce seulement une belle phrase *éloquente,* comme le dit Henri Bremond ? Oui et non. Non plutôt car, en fait, hors des cadences, il y a le jeu magique des allitérations : obscure clarté; clarté qui tombe des étoiles. Sans compter que l'obscurité elle-même est accusée par la sourde sonorité

om de tombe. Tout cela donne au vers un caractère poétique évident, crée un climat qui n'est ni des mots ni de leur sens mais de leur musicalité même. De la prose donc, peut-être bien, mais infiniment poétique, et tout près d'être de la poésie, n'était le sens logique qui l'emporte et qui, s'il fait l'éloquence du vers, l'empêche justement de s'envoler.

Tout de même, on reproche à Boileau de n'être point poète pour avoir écrit *l'Art poétique*, c'est-à-dire pour avoir exprimé sous la mesure et la rime des idées sèches, dépourvues d'émotion et, donc, de poésie. Mais ce reproche n'est valable que pour autant que l'on présuppose une *intention* poétique de sa part et une *obligation* poétique de tout ce qui est écrit en vers. Or, ces deux suppositions sont fausses — à tout le moins inexactes; — Boileau n'a eu pour objet que de formuler des règles. S'il les a formulées en vers, c'est parce que cette forme cadencée convient à la mémoire et parce que la prose y acquiert une vigueur et une rigueur certaines; un point c'est tout. Boileau « versifie », il ne « poétise » pas. Il n'y a pas à lui reprocher de n'avoir point fait ce qu'il n'était pas dans ses intentions de faire. J'ai toujours remarqué qu'une des plus aimables sottises de la critique était de prêter à un auteur des intentions supposées pour lui reprocher allègrement de ne les avoir point réalisées...

On oublie trop souvent que seule la forme versifiée était dans les intentions de nos grands classiques. Auteurs dramatiques avant d'être poètes, ils n'avaient pour objet que de mettre en vers ce qu'ils auraient pu dire en prose. L'ineffable, s'il fut un peu en fonction de la forme, le fut surtout de leur génie et du fait que le théâtre implique des situations humaines que la législation — fut-elle poétique — ne connaît pas.

On oublie aussi qu'*à l'origine* la poésie n'avait d'autre fin que d'être didactique. Comme on l'a dit, en un temps où les Connaissances se transmettaient oralement, le poème était une sorte de *gnomon* épistémologique. Par la suite, ces Connaissances furent moins signifiées que chantées. L'objet de l'exaltation lyrique fut surtout relatif à l'enthousiasme qu'elles suscitaient. Comme le dit André Spire, « l'ivresse intellectuelle a dicté des vers sublimes. Mais non parce qu'elle était intellectuelle. Parce qu'elle était l'ivresse. »

Dans son *Débat sur la poésie pure*, Robert de Souza le reconnaît sans peine : « Le principe donnant le droit à la poésie de s'emparer de toute matière, dit-il, est démontré par les œuvres, il est inattaquable; mais elle doit la faire sienne, par conséquent la transformer en émotion et beauté, lui insuffler la vie. Les vastes compositions de Lucrèce et de Virgile, de Dante et de Goethe restent des poèmes, parce que le concret y domine l'abstrait, et dans la mesure où le lyrique y surpasse le philosophe, l'historien ou l'agriculteur. » On ne peut que souscrire; mais il ajoute : « On ne cite jamais le *de Natura* pour ses discussions arides, mais pour les tableaux qui y sont mêlés, ni *la Divine Comédie* pour ses nomenclatures théologiques et astronomiques, ni *les Géorgiques* pour leurs préceptes ou leurs indices du temps. Le but premier et général de

ces grandes œuvres est complètement délaissé pour les morceaux de poésie vraie auxquels il semble ne servir que d'attache. »

Sans doute. Mais si les morceaux de poésie vraie sont éblouissants, il faut bien admettre pourtant qu'ils sont quelque peu noyés dans ces nomenclatures qui constituent, ne serait-ce que quantitativement, l'essentiel de l'œuvre. Le curieux, c'est qu'on ne cite jamais ces œuvres pour ce qu'elles ont d'ennuyeux et de lassant mais seulement pour les beautés — incontestables — qu'elles contiennent alors qu'on ne cite jamais les œuvres de Hugo pour les beautés qu'elles contiennent mais seulement pour ce qu'elles ont d'ennuyeux ou de lassant. Dut-on n'en retenir que cinquante pages, Lucrèce, Dante, Virgile sont beauté classée, enregistrée, étiquetée. Hugo, lui, chez qui tout le monde a puisé, sans qui ni Baudelaire, ni Rimbaud, ni Verlaine, ni peut-être bien Mallarmé n'auraient existé, est bon à tous les massacres. On n'en veut retenir que les scories, qui sont nombreuses, ou les facilités, qui ne le sont pas moins, mais on oublie dans son océan cent chefs-d'œuvre qui surnagent contre vents et marées et l'on ignore totalement *Dieu* et *la Fin de Satan* qui sont pour le moins comparables à Dante et à Lucrèce. On leur fait grief d'être didactiques quand ils le sont beaucoup moins que *Faust* ou que *la Divine Comédie*, et l'on reproche à Hugo ses idées confuses, son maëlstrom d'impressions et de visions quand il chante ses éblouissements sans se soucier d'explications, c'est-à-dire quand il n'est que poète et n'a d'autre souci que de l'être — fut-ce avec génie.

Certes, Pascal a su dire : « Le silence éternel des espaces infinis m'effraie », résumant en une seule phrase ce qu'Hugo exprime en des milliers de vers mais que, justement, il *exprime*. Pascal, lui, le dit en philosophe. Il nous dit qu'il est ému et nous laisse réfléchir sur la cause. Hugo, au contraire, nous communique son émotion; il nous entraîne, nous fait *participer :* toute la différence qu'il y a entre contempler l'océan et le traverser à la nage...

C'est ainsi que Robert de Souza s'en prend à Valéry, qui serait didactique pour avoir écrit *la Jeune Parque* et *le Serpent*. Plut à la muse de ne nous envoyer de poètes didactiques que de cette sorte ! A ce compte Claudel l'est aussi, et Péguy, et Supervielle, et Aragon, et tout poète un peu consistant qui regarderait autre chose que son nombril.

Que Valéry soit un peu guindé parfois, qu'il emprisonne un peu trop volontairement ses chatoiements dans une rigidité classique, on veut bien le croire. Que ses impressions, ses sensations ne soient qu'en vue d'une *idée*, c'est évident. Mais ces idées, jamais il ne nous les communique autrement qu'*à travers* des impressions, des sensations, en quoi, *justement*, il est poète. Peu importe que le « visé » soit une idée plutôt qu'un sentiment, pourvu qu'il soit éprouvé, ressenti plutôt que compris, perçu plutôt que reconnu, c'est-à-dire compris et reconnu à travers ce donné sensible qui est la poésie même.

En vérité il n'y a pas de poésie didactique. Quand elle l'est réellement, elle n'est plus que versification. Casimir Delavigne, l'abbé Delille et Népomucène Lemercier sont là pour en témoigner. Ou bien alors elle

l'est toujours, le sens des mots imposant, quoi qu'on en ait, une signification logique.

Pour cette même raison, il n'y a pas, il ne peut pas y avoir de poésie « pure » comme il y a une musique pure. « Pas de poésie qui puisse, pour s'exprimer, se passer de mots », dit l'abbé Bremond, qui ajoute : « Un poème a, en quelque sorte, deux sens, celui qu'il exprime directement, immédiatement, précisément, et qui est prose : l'impur; celui qu'il respire, si j'ose ainsi dire, et qui seul est poésie : le pur. Un second sens qui, à proprement parler, n'est pas un sens, mais qui est gros des significations les plus riches; sens non formulé, non *formulable*, que seuls, je ne dis pas comprennent mais saisissent, palpent, s'approprient soit le poète lui-même, soit les heureux qui lisent poétiquement. »

Pur, bien entendu, « doit être compris, non dans le sens chimique de l'« eau pure » distillée, par élimination des éléments vivants pour atteindre à la pureté parfaite de la substance minérale; mais dans le sens biologique du « pur sang », lorsque l'être manifeste les caractères les plus distinctifs, les plus conformes à ses origines, les vertus les plus complètes, les plus rares de sa nature ». (*La Poésie pure*)

Paul Valéry de son côté, précise : « La poésie pure est celle qui ne contient rien qui puisse sans dommage être dit en prose. » Mais il ajoute : « Il est vrai que, dans les vers, tout ce qui est nécessaire à dire est presque impossible à bien dire. » Et l'abbé Bremond reconnaît que « si dans un poème il y a d'abord et surtout de l'ineffable, cet ineffable est étroitement uni aux pensées et aux sentiments ». Lorsque cet ineffable, en effet, n'est plus uni à quelques pensées ou à quelque sentiment, il perd aussitôt ses qualités; il n'est plus que l'ineffable de rien : un artifice ou une mystification.

Mais si le vers est fondé non seulement sur des lois mais sur un rythme vivant, s'il suppose une essence poétique, un élan qui conduit le rythme et le suscite, un mouvement affectif qui éclate en autant d'images qui l'expriment et le perpétuent à travers le jeu vibrant des timbres et des accents, alors il n'est plus possible d'exprimer en prose ce que l'on dit en vers; la forme n'est plus seulement une structure, elle devient *créatrice*.

Comme toute œuvre d'art digne de ce nom, le poème doit trouver sa discipline — ses règles, son rythme — dans la nature et l'originalité de son propos si, toutefois, pour établir et réaliser cette discipline, il doit avoir recours à des formes de quelque manière pré-établies. Ces formes, l'auteur doit savoir en disposer librement comme l'architecte des matériaux dont il fait sa cathédrale.

Réduite à la versification, c'est-à-dire à la mise en rimes et en mètres corrects d'une prose quelconque, la poésie n'est qu'un exercice à peine plus compliqué que celui des mots croisés. Si je dis : « Nicolas, mon ami, donne-moi mes pantoufles », prenant ce vers parmi les banalités d'usage citées par Pius Servien, il me suffit d'ajouter : « Et range mes chapeau, manteau, chausses et moufles » pour attraper la rime. Pour ceux que ce petit jeu amuse, il n'est que de continuer.

Le phénomène poétique, au contraire, consiste à s'identifier à l'objet par le sentiment. Le poète est un être éminemment *lucide*. Mais la lucidité poétique n'est pas une lucidité de *raison*. L'expérience poétique est celle du monde intérieur, du sentiment naissant qui cherche à s'exprimer, bien moins pour se faire reconnaître que pour être *vécu* dans l'immédiat à travers une *forme sensible*.

Dans l'un des rares vers de Malherbe qui soient empreints d'une réelle et authentique poésie, « Et les *fruits* passeront la promesse des *fleurs* », l'idée, qui engage la nature tout entière, est poétique « en soi ». Mais on peut voir comment le jeu nuancé des timbres ajoute au sentiment.

On remarque tout d'abord, dans ces quatre anapestes, la répétition du *p* encadré par la répétition de l'*f*. Le *fr* (de fruits), accent tonique du premier mètre, est aussitôt suivi (sur le premier temps faible suivant) du *p* (de passeront), largement ouvert sur le *a* qui l'amplifie en une modulation ascendante. Le *p* redoublé tombe sur le second temps faible du troisième anapeste en une sonorité enroulée sur elle-même *(pro)* qui donne l'impression d'une chose précise et limitée. Enfin le *f* (de fleurs) achève le vers sur le dernier temps fort.

Fruits et *fleurs*, qui sont les objets visés par la pensée, tombent sur des temps forts. De plus, l'essentiel de la proposition (les fruits) étant posé, on a successivement : *pa*, sur le *premier* temps faible du second anapeste; *pro*, sur le *second* temps faible du troisième; *fleurs*, sur le *troisième* temps (fort) du quatrième. Les timbres allitérés sautent chaque fois, élargissant ainsi le rythme métrique fondé sur les toniques. Graduellement amplifiés (de temps faibles en temps forts), les timbres *a*, *esse*, *eur*, donnent, de par leur prononciation même, l'impression de quelque chose qui s'ouvre sur l'infini.

Ainsi, le rythme réel du vers est-il déterminé par le *libre jeu des timbres agissant ou réagissant sur le jeu régulier des accentuations*. La modulation sonore est conséquente des vocalisations produites tout particulièrement sur des consonnes allitérées. *Jeu des mobilités innombrables à l'intérieur d'un cadre strict*, telle pourrait être la définition du poème soucieux de poésie, celui-là offrant à celle-ci le bénéfice d'une structure cadencée sans lui imposer cependant l'étouffement d'un corset. Avec un rien d'humour on pourrait dire que la poésie — ou, du moins, sa forme créatrice — c'est le jeu des voyelles faisant de la barre fixe autour des consonnes...

Ce rythme contraint qui est le fait de la versification, la prose lyrique s'en passe aisément, sans être pour cela moins poétique ni moins rythmée. Ainsi dans : « La *lu*ne bri*llait* au mi*lieu* d'un a*zur* sans *ta*che, et sa lu*mière* gris de *per*le descen*dait* sur la *ci*me indéterminée des fo*rêts* », la mobilité des accents donne à la période tout son épanouissement lyrique.

De part et d'autre des définitions secondaires (brillait, au milieu, d'un azur) qui accentuent par trois fois sur la *troisième* syllabe, donnant de ce fait une certaine impression d'étendue, s'opposent les deux définitions majeures (la lune, sans tache) accentuées sur la *deuxième* syllabe.

Relativement aux autres, cette accentuation leur donne un caractère de précision et d'immédiateté saisissante.

Dans « et sa lumière », le temps s'élargit en frappant sur la quatrième syllabe. Le même élargissement est maintenu sur les définitions vagues qui suivent, comme pour affirmer l'embrasement de tout l'horizon, un embrasement terne et brumeux.

La lumière tombe « sur la cime »; la définition se précise, le temps se resserre = troisième temps frappé. Mais la cime elle-même est « indéterminée »; le temps fort, devenant cinquième, accentue *dans la durée* l'impression brumeuse, l'indétermination même puis, brusquement, « des forêts » éclate, surgissant tout d'un coup en frappant sur la dernière de trois syllabes très courtes, précisant l'image essentielle, lieu de la description. Il est évident que la signification du mot « indéterminée » est donnée par le mot lui-même, mais *la qualité* de cette indétermination se dégage et s'affirme à travers lui. L'indétermination, ici, n'est plus seulement une idée intelligible, c'est une qualité sensible *effectivement ressentie.*

Dans le vers de Malherbe, dans la phrase de Chateaubriand, la suggestion donnée par l'idée est poétique au sens intellectuel du mot, mais elle est encore du domaine de la prose. Au contraire, la suggestion donnée par le rythme, par la musicalité est le fait poétique même; l'idée y est devenue sensible, c'est-à-dire *sensitive.*

Un poème peut être intelligible ou non; la poésie, elle, est uniquement et essentiellement *sensible.*

Tous ses balancements rythmiques portent la marque des mouvements originaux, traduction physique des impulsions internes, et l'on retrouve dans le jeu des sonorités la symbolique signifiante des sons qui les accompagnaient aux premiers âges de l'expression humaine.

« Le propre de la poésie, notait déjà Jules de Gaultier à la fin du siècle dernier, est donc d'exprimer tous les entours passionnels du concept, de faire revivre autour du signe verbal toutes les sensations ensevelies dans les termes généraux du langage. Les artifices dont elle use, le rythme, la cadence, la césure, la rime, les allitérations, les assonances, n'ont d'autre but que d'emprisonner la sensation dans une forme permanente qui la conserve indéfiniment et la transmette à travers la durée. (...) Le vers reconstitue, parmi un état de civilisation complexe, la richesse sombrée au fond de l'« océan des âges » d'un trésor primitif : ce langage des origines qui fut, avant la part de convention apportée par l'intervention intellectuelle, une chose rythmique et vivante faisant corps avec l'être physiologique lui-même, exprimant, en une association de sons, un sens et une sensation, satisfaisant pleinement ce besoin de nature, la transmission totale d'un état d'âme, rassasiant cette passion d'atteindre son maximum d'expansion qui est la loi de toute force, ce besoin de s'extérioriser, de se communiquer intégralement qui est la loi de toute énergie psychique et dont la privation peut être tenue pour la cause la plus profonde du malaise de l'âme moderne.

» (...) Avec le rythme et la cadence, avec le nombre, avec l'assonance dont la rime est un cas, la poésie renoue la chaîne physiologique

que l'intervention mentale avait brisée. (...) Le lyrisme reconstitue le pouvoir d'attirer à la surface de nous-même la vibration intérieure de nos nerfs, de la projeter au dehors au moyen de l'appareil métrique et de la faire vibrer au diapason en d'autres organismes. » (*op. cit.*)

La poésie ayant, dans toutes les littératures, précédé la prose, la prose rythmée n'est qu'une libre extension des cadences formelles du vers et non, comme le prétend Pius Servien, la préformation du rythme poétique. Mais, en prose comme en vers, le lyrique ne décrit pas, ne raconte pas, il *traduit.* Du moins si ses mots, si ses phrases décrivent quelque fait ou quelque comportement, le rythme qui les emporte traduit l'élan profond du cœur, l'émotion dont ils sont l'objet. Un écrivain comme Flaubert, presque totalement dépourvu de rythme, raconte ou décrit, avec une précision *objective* dont les autres ne sont point capables. Mais il ne décrit que ce qu'il voit; ceux-là ce qu'ils ressentent, ce qu'ils éprouvent.

Tout ceci nous ramène par un long détour aux conclusions du paragraphe 25. A savoir qu'il n'est de poésie que dans et par le rythme, mais que le rythme poétique n'existe qu'en fonction des images qu'il détermine, c'est-à-dire de par la modulation sonore d'une continuité organique dont le verbe est la matière agissante.

Pas plus qu'il n'y a de rythme musical qui ne soit d'une mélodie quelconque, il n'y a de rythme prosodique qui ne soit d'un contenu verbal, de l'organisation méthodique des syllabes. Mais les syllabes sont constituées en mots et les mots en concepts. L'inertie, la réalité descriptive ou représentative du mot font que le rythme poétique, quelque subjectif qu'en soit le propos, ne peut être que d'une réalité soumise aux exigences et à la logique du concret.

« Les jeunes écrivains, notait justement Paul Claudel dans ses *Réflexions sur le vers français,* ne marchent nullement dans la direction que je crois la bonne. Les questions musicales paraissent leur être devenues étrangères, ils sont obsédés par des images visuelles qu'ils plaquent l'une à côté de l'autre sur un mur, inscrites comme dans des cartouches. »

Il semble, en effet, que les plaisirs les plus raffinés de la poésie contemporaine consistent à jeter en l'air des images insolites, n'importe lesquelles pourvu qu'elles soient fracassantes, et de courir après en essayant de les rattraper dans son chapeau. Ce qui est proprement confondre l'art du poète avec celui du prestidigitateur — encore quand le poète, se croyant métaphysicien, ne rivalise pas simplement avec les tireuses de cartes ou les diseuses de bonne aventure en se prenant pour Nietzsche ou pour Pascal.

Ces digressions sur la musique et la poésie nous ont paru nécessaires, indispensables même pour l'étude du rythme en ce qu'il a d'essentiel. Le cinéma étant non seulement un art neuf mais un art qui repose en partie sur tous les autres, il est impossible selon nous de prétendre établir une esthétique du film sans reconnaître, dans les arts qui l'ont précédé, les effets ou les manifestations des principes sur lesquels il se fonde. Ceci éclaire cela.

10

Le rythme cinématographique

45 *L'avant-garde et le cinéma pur*

En examinant comment l'idée de rythme s'était développée nous avons dit que deux écoles se partagèrent l'essentiel des recherches le concernant.

L'Ecole soviétique qui, à la suite de Koulechov, s'efforça vers la mise en valeur des symboles et des images-idées, et l'Ecole française qui, à la suite d'Abel Gance, s'engagea dans la recherche d'un rythme visuel pur et d'une signification relative à la valeur *durée* des images.

A cet égard, *la Roue*, d'Abel Gance, marqua un tournant décisif dans l'évolution du cinéma. Renchérissant sur les découvertes de Griffith et sur le montage métrique, ce film apportait en certaines de ses parties (train emballé, mort de Norma-Compound, etc.) une forme rythmique accélérée due à un montage de plans de plus en plus courts. La brièveté des plans, la rapidité du tempo permirent de se rendre compte plus aisément des possibilités rythmiques du film et, dès lors, les recherches théoriques se multiplièrent, donnant naissance à un mouvement qualifié d'« avant-garde » parce qu'il n'avait d'autre but que la recherche pure.

« Ce fut, rapporte Jean Epstein, l'époque la plus significative pour l'évolution générale du cinéma français, la plus féconde en perfectionnements apportés au nouveau moyen d'expression, la plus riche en découvertes techniques et théoriques, qui sont restées actives et qui se reprennent à diriger l'évolution du parlant. Epoque qui est le premier âge mûr, au cours duquel, en France, le cinéma a reçu la révélation de ses moyens propres, a pris conscience de sa personnalité, de sa volonté et de sa capacité d'être un art autonome. » (*Esprit de cinéma*)

« On peut émouvoir sans personnage, donc sans moyen de théâtre, disait alors Germaine Dulac : voyez la chanson du rail et des roues.

» Un thème mais non un drame (...) Le rail, une route d'acier rigide, enchevêtrée, le rail, tout le lointain de la vie, un poème dont les rimes sont des lignes mouvantes et simples, puis multipliées. Jamais le cinéma n'a été à mon sens au plus haut de lui-même que dans ce court poème dû à notre maître Abel Gance. Jeux de lumière, jeux de formes,

jeux de perspectives. Une émotion intense due à une simple vision d'une chose ressentie sensiblement. Puis les roues, un rythme, une vitesse (...) Une bielle dont le mouvement mécanique suit le rythme d'un cœur[1]. »

A dire le vrai, les recherches techniques et esthétiques avaient commencé quelques années plus tôt. Les pionniers n'avaient pas attendu la révélation d'un rythme possible pour entreprendre des essais concernant la signification par l'image; mais dans un tout autre sens. Jean Epstein, qui a vécu cette époque, nous le rappelle en effet :

« On avait été frappé par une grosse ressemblance générale entre le rêve et le film : leur pouvoir commun, quoique bien entendu inégal, de figurer un monde irréel, fantastique. Toutefois, cet irréalisme primitif du cinéma était encore, presque tout entier, d'origine extérieure à l'instrument cinématographique proprement dit, à l'appareil de prise de vues. Il s'agissait d'une fantasmagorie de décors, de machinerie d'opéra. Or, ce qu'il importait de saisir et de réaliser, c'est que la capacité de transformation et de dépassement de la réalité pouvait être intégrée au mécanisme et à l'optique de la caméra. Celle-ci, douée dès lors d'une fonction magique intérieure, deviendrait ainsi non seulement un œil artificiel, supplémentant le pouvoir de séparation limité de notre vision naturelle, mais encore un œil associé à une imagination-robot et comme pourvu d'une subjectivité automatique. Méliès lui-même avait fait le premier pas dans cette découverte, lorsqu'il eut remplacé, par un fondu à l'obturateur, le pesant ascenseur dont il s'était servi pour faire apparaître ou disparaître le diable dans ses décors.

» Mais un des premiers films d'Abel Gance, *le Professeur Tube,* est beaucoup plus significatif de ce progrès. Sous le prétexte d'un scénario qu'il faut s'abstenir de juger parce qu'il ne nous concerne véritablement plus du tout, ce film introduit dans la technique cinématographique la vision personnelle de l'objectif, la fantasmagorie créée à l'intérieur de la caméra, le langage subjectif de la machine. Abel Gance est l'un des plus grands noms, sinon le plus grand, de tout le cinéma français, qui lui doit bien d'autres découvertes dont on a parlé davantage, mais dont aucune n'atteint l'importance de celle-ci. Car, dans cette bobine qui ne nous paraîtrait plus que d'une cocasserie naïve et forcée, Gance a posé l'un des principes fondamentaux de la langue des images animées, tel que l'a développé ensuite le cinéma français, scandinave et allemand : douer l'objectif d'un regard vivant, partial, actif; aujourd'hui, nous dirions un regard engagé[2].

» Par ordre chronologique comme par ordre d'importance, le second grand nom à citer, parmi les fondateurs de la langue et du style visuels, propres au cinéma, est assurément celui de Marcel L'Herbier. Dès ses premiers essais, L'Herbier, lui aussi, voulut obliger l'objectif à représen-

[1] *Cinémagazine*, 19 décembre 1924.

[2] Dans *la Folie du docteur Tube*, tourné en 1915, Abel Gance, imaginant un savant ayant découvert la possibilité de déformer les rayons lumineux, nous fait voir le monde à travers une série de déformations obtenues avec des miroirs concaves ou convexes. Le regard de la caméra devenait pour la première fois un regard « subjectif ».

ter les choses, non pas sous leur aspect standard, mais sous le jour d'une interprétation personnelle, psychologique et poétique.

» C'est là, sans doute, le caractère essentiel, qui marque le départ de l'Ecole française; qui la sépare du cinéma américain, auquel elle a emprunté, par ailleurs, d'innombrables procédés.

» (...) Une scène d'*El Dorado*, de L'Herbier, offre un bon exemple de la subtilité d'expression à laquelle étaient déjà parvenus certains cinégrammes, en 1921. Cette séquence — encore visible aujourd'hui — montre une danse dans un cabaret espagnol. Par un flou progressivement accusé, les danseurs perdent peu à peu leurs différenciations personnelles, cessent d'être reconnaissables comme des individus distincts, pour se confondre dans un thème visuel commun : *le* danseur, élément désormais anonyme, impossible à discerner de vingt ou cinquante éléments équivalents, dont l'ensemble vient à constituer une autre généralité, une autre abstraction. Non pas ce fandango-là ou celui-ci, mais *le* fandango, c'est-à-dire la structure, rendue visible, du rythme musical de tous les fandangos. Là, le cinématographe réussit à donner, avec le minimum de concrétisation et de particularisme, une forme plastique de nombres en action, de musique, laquelle, par cette inscription schématique d'une danse sur la pellicule, se trouve transférée du domaine de l'ouïe à celui de la vue. Cette haute symbolisation de l'image reste l'un des plus purs modèles de cinéma pur. D'ailleurs, par sa valeur d'ensemble, *El Dorado* ouvre la période de pleine maturité du muet français. » (*ibid*)

« Qu'était-ce que cette pureté cinématographique ? Comme il arrive souvent en matière de nouveautés en partie préconçues, avant de connaître ce que la chose était, on sut ce qu'elle ne devait pas être. On la définit anti-théâtrale et extra-littéraire. On espérait que, libéré de l'assujettissement à la comédie et au roman, le cinéma pur se révélerait tout entier, se constituerait de lui-même. En attendant, on se tira d'embarras par un autre mot que Louis Delluc n'inventa peut-être pas mais dont il fit le succès. On admit que le cinéma, digne de ce nom, serait en quelque sorte le lieu géométrique de tout ce qui était « photogénique ». Sauf qu'on entendait préciser par là le caractère esthétique du problème, celui-ci demeurait intact. Sans doute, il était clair que méritaient d'être appelés photogéniques les aspects des êtres et des choses que la reproduction cinématographique mettait en valeur, embellissait. Mais cet embellissement restait une constatation empirique. Les objectifs le recherchaient au hasard d'une manière de pêche miraculeuse. A quoi tenait-il ? Comment se produisait-il ? Obéissait-il à des règles et auxquelles ? La quête des cinéastes se heurtait là au premier des quelques grands mystères du cinématographe : la photogénie.

» Les mystères n'ont qu'un temps; ils se déplacent. Bientôt, les metteurs en scène et opérateurs qui s'intéressaient à leur métier surent que la photogénie dépendait, non pas peut-être exclusivement mais en général et à coup sûr, du mouvement : mouvement soit de l'objet cinématographié, soit des jeux de lumière et d'ombre dans lesquels cet objet se trouvait présenté, soit encore de l'objectif. La photogénie apparaissait avant tout comme fonction de la mobilité... » *(Le Cinéma du diable)*

Tout compte fait, cette qualité majorante que le cinéma donnait à ce qu'il représentait et que l'on avait baptisée « photogénie » devait, semblait-il, tenir ses assises secrètes dans les conditions fondamentales du rythme.

Il fallait donc creuser la question, étudier ce rythme en lui-même, pour lui-même. La relation des scènes brèves et des larges ensembles, les épanouissements en forme d'andante ou de crescendo particulièrement sensibles dans les films de Griffith et dont *la Roue* offrait une éclatante démonstration, laissaient entrevoir les affinités du cinéma et de la musique. La comparaison venait de loin. Le critique musical Emile Vuillermoz n'avait-il pas écrit, dès 1919 : « La composition cinégraphique obéit, sans s'en douter, aux lois secrètes de la composition musicale. Un film s'écrit et s'orchestre comme une symphonie. Les « phrases » lumineuses ont leur rythme[1]. »

Le « mot » était donné. Tandis que Louis Delluc, qui fut un peu le chef de file du mouvement de rénovation artistique du cinéma français, proclamait : « Il faut créer un cinéma qui ne doive rien ni au théâtre, ni à la littérature, mais à la seule vertu des images animées », les critiques, les cinéastes, cherchant dans la musique le fondement du rythme visuel, proclamaient à leur tour :

Léon Moussinac : « Si l'on essaie d'étudier le rythme cinégraphique on s'aperçoit qu'il a une grande analogie avec le rythme musical (...). C'est pourquoi également le poème cinégraphique tel que je le conçois sera si parent du poème symphonique, les images étant à l'œil, dans le premier, ce que les sons, dans le second, sont à l'oreille (...) le sujet ne demeurant plus l'essentiel de l'œuvre, mais le prétexte ou mieux le thème visuel. (...) Et nous dirons : c'est du rythme que l'œuvre cinégraphique tire l'ordre et la proportion sans quoi elle ne saurait avoir les caractères d'une œuvre d'art. » (*Naissance du cinéma*)

Abel Gance : « Il y a deux sortes de musique : la musique des sons et la musique de la lumière qui n'est autre que le cinéma; et celle-ci est plus haute dans l'échelle des vibrations que celle-là. N'est-ce pas dire qu'elle peut jouer sur notre sensibilité avec la même puissance et le même raffinement ? » (*Le Temps de l'image est venu*)

Germaine Dulac : « La musique seule peut évoquer cette impression que propose aussi le cinéma et nous pouvons, à la lumière des sensations qu'elle nous offre, comprendre celles que le cinéma de l'avenir nous offrira. La musique n'a pas non plus de frontières précises; ne peut-on en déduire, à la lumière des choses existantes, que l'idée visuelle, que le thème qui chante au cœur des cinéastes ressortit beaucoup plus à la technique musicale qu'à toute autre technique ou tout autre idéal ?

» La musique qui donne cette sorte d'au-delà au sentiment humain, qui enregistre la multiplicité des états d'âme, joue avec les sons en mouvement, comme nous jouons avec les images en mouvement. Cela nous aide à comprendre ce qu'est l'idée visuelle, développement artistique d'une nouvelle forme de sensibilité.

[1] *Le Temps*, 4 juin 1919.

» Le film intégral que nous rêvons tous de composer, c'est une symphonie visuelle faite d'images rythmées, et que seule la sensation d'un artiste coordonne et jette sur l'écran[1]. »

Fernand Léger : « L'avenir du cinéma comme du tableau est dans l'intérêt qu'il donnera aux objets, aux fragments de ces objets, ou aux inventions purement fantaisistes et imaginatives.

» L'erreur picturale, c'est le sujet.

» L'erreur du cinéma, c'est le scénario.

» Dégagé de ce poids négatif, le cinéma peut devenir le gigantesque microscope des choses jamais vues et jamais ressenties[2]. »

Oublier le scénario — c'est-à-dire l'histoire, l'anecdote — faire du cinéma une musique visuelle, s'exprimer au moyen d'un rythme signifiant par lui-même, tel fut en effet le but poursuivi par toute une génération d'artistes et de chercheurs au cours des années 1920-25.

Mais cette recherche d'un rythme pur, d'une expression qui soit pour l'œil ce que la musique était à l'oreille ne le devait pas au seul film d'Abel Gance non plus qu'à la seule opinion d'Emile Vuillermoz ni des esthètes pressés de délivrer le cinéma de la tutelle théâtrale.

Ce mouvement, qui se développa en Europe, fut surtout animé par des peintres, et notamment par Vicking Eggeling, Walter Ruttmann et Hans Richter, en Allemagne; Fernand Léger, Marcel Duchamp, Man Ray, Picabia, en France. Mais l'initiateur fut incontestablement Léopold Survage[3]. Guillaume Apollinaire, qui présentait une exposition de ce peintre en 1917, précisait qu'il avait « inventé l'art nouveau de la peinture en mouvement ». Le *rythme coloré*, disait-il, « allait se manifester au public grâce au ciné, ce formidable moyen de propagande, quand la guerre interrompit ses projets ». Survage avait publié dans la revue d'Apollinaire, les *Soirées de Paris*, en juillet-août 1914, un manifeste par lequel il définissait l'originalité de ses recherches. Nous croyons devoir le reproduire *in extenso* car les tentatives dont nous aurons à faire état en découlent directement :

« Le rythme coloré, dit Survage, n'est nullement une illustration ou une interprétation d'œuvre musicale. C'est un art autonome, quoique fondé sur les mêmes données psychologiques que la musique.

» *Sur son analogie avec la musique.* C'est le mode de succession dans le temps des éléments qui établit l'analogie de la musique, rythme sonore, et du rythme coloré — dont je préconise la réalisation au moyen du cinématographe. Le son est l'élément primordial de la musique. Les combinaisons de sons musicaux, selon la loi des rapports simples entre les nombres de vibrations de sons simultanés, forment des accords musicaux. Ceux-ci se combinent en phrases musicales, etc. Mais toujours la musique est un mode de succession *dans le temps* de diverses vibra-

[1] *Les Cahiers du mois*, numéro spécial sur le cinéma, 1925.
[2] *Les Cahiers du mois*, numéro spécial sur le cinéma, 1925.
[3] Léopold Survage. Né à Moscou le 12 août 1879; origine scandinave mais formation française; appartient à l'Ecole française.

tions sonores. L'œuvre musicale est une sorte de langage subtil à l'aide duquel l'auteur exprime son état d'âme ou, d'après une heureuse expression, son dynamisme intérieur. L'exécution d'une œuvre musicale suscite en nous quelque chose d'analogue à ce dynamisme de l'auteur; et, plus l'auditeur est sensible — comme le serait un instrument percepteur — plus l'intimité est grande entre lui et le musicien.

» L'élément fondamental de mon art dynamique est la *forme visuelle colorée,* qui tient un rôle analogue à celui du son dans la musique.

» Cet élément est déterminé par trois facteurs : 1° la forme visuelle proprement dite (abstraite); 2° le rythme, c'est-à-dire le mouvement et les transformations de cette forme; 3° la couleur.

» *La forme, le rythme.* J'entends par forme visuelle abstraite toute généralisation ou géométrisation d'une forme, d'un objet, de ce qui nous entoure. En effet, elle est si compliquée, la forme de ces objets, pourtant bien simples et familiers, comme un arbre, un meuble, un homme... Au fur et à mesure qu'on étudie les détails de ces objets, ils deviennent de plus en plus rebelles à une représentation simple. Le moyen proposé, pour représenter abstraitement la forme irrégulière d'un corps réel, est de le ramener à une forme géométrique simple ou compliquée; et ces représentations transformées seraient, par rapport aux formes des objets du monde extérieur, ce que le son musical est par rapport au bruit. Mais ce n'est pas suffisant pour représenter un état d'âme ou provoquer une émotion.

» Une forme abstraite immobile n'est pas encore assez éloquente. Ronde ou pointue, longue ou carrée, simple ou compliquée, elle ne produit qu'une *sensation* extrêmement confuse : elle n'est qu'une simple notation graphique. Ce n'est qu'en se mettant en mouvement, en se transformant et en rencontrant d'autres formes qu'elle devient capable d'évoquer un sentiment. C'est par son rôle et sa destination qu'elle devient abstraite. En se transformant dans le temps, elle balaie l'espace; elle rencontre d'autres formes en voie de transformation; elles se combinent ensemble, tantôt cheminant côte à côte, tantôt bataillant entre elles ou dansant suivant le rythme imposé par une certaine cadence, obéissant elle-même à l'âme de l'auteur successivement gai, triste, rêvant, méditant... Les voilà qui arrivent à un équilibre. Non ! cet équilibre était instable et les transformations recommencent; ainsi le rythme visuel devient analogue au rythme sonore de la musique.

» Dans ces deux domaines, le rythme joue le même rôle. Par conséquent, dans le monde plastique, la forme visuelle de chaque corps ne nous est précieuse que comme une source, comme un moyen d'exprimer et d'évoquer notre dynamisme intérieur, et nullement pour représenter la signification ou l'importance que ce corps prend, en fait, dans notre vie. Du point de vue de cet art dynamique, la forme visuelle devient l'expression et le résultat d'une manifestation de forme-énergie, dans son ambiance. Cela dit pour la forme et le rythme, qui sont inséparables.

» *La couleur.* Produite par une matière colorante, soit par rayonnement ou par projection, c'est le cosmos, c'est l'énergie-ambiance, dans

le même temps, pour notre appareil percepteur d'ondes lumineuses : l'œil.

» Psychologiquement, ce ne sont ni la couleur ni le son, absolus, isolés, qui nous touchent et nous influencent; mais les suites alternées des couleurs et des sons. Dès lors, grâce à son principe de mobilité, l'art du rythme coloré augmente cette alternance, qui existe déjà dans la peinture ordinaire, mais seulement comme groupe de couleurs fixées simultanément sur une surface immobile et sans changement de rapport. Par le mouvement, le caractère de ces couleurs acquiert une force supérieure aux harmonies immobiles. De ce fait, la couleur à son tour se lie avec le rythme. Cessant d'être un accessoire des objets, elle devient le contenu, l'âme même de la forme abstraite. Les difficultés du côté technique résident dans la réalisation de films cinématographiques pour la projection des rythmes colorés.

» Pour un morceau de trois minutes, il faut envisager l'enregistrement de mille à deux mille images. C'est beaucoup ! Mais je ne prétends pas les exécuter toutes moi-même. Je ne donnerai que les étapes indispensables. Les dessinateurs, avec un peu de bon sens, sauront en déduire les images intermédiaires, dont j'aurai indiqué la quantité, donc la cadence. Lorsque les planches seront achevées, on les fera défiler devant l'objectif d'un appareil cinématographique à trois couleurs[1]. »

Le projet de Survage ne vit jamais le jour, bien qu'une série de planches ait été entreprise dans ce but au cours des premiers mois de 1914. Mais l'idée fit son chemin. En 1922, le peintre suédois Vicking Eggeling[2] entreprenait une *Symphonie diagonale* à laquelle il pensait depuis 1917. Les principes étaient les mêmes à ceci près qu'il s'agissait de lignes et de graphismes géométriques dessinés en noir sur fond gris ou blanc.

« Eggeling, disait alors le critique Miklos N. Bandi, a utilisé, le premier, le cinématographe pour exprimer le mouvement rythmique des formes pures. Avec cela il a créé un style nouveau, parfaitement moderne, et révélé une des possibilités les plus curieuses du film.

» (...) Sur l'écran apparaissent des formes isolées; elles se meuvent en oscillations et en modulations jusqu'à ce qu'une forme s'épanouisse complètement. Quelques vibrations encore et la forme est dissoute...

» Les formes passent par les variations de toutes leurs possibilités simultanément et successivement; pendant ce procédé rythmique, les formes entrent en relations l'une près de l'autre, l'une contre l'autre, elles jouent entre elles. (...) *Dans la* Symphonie diagonale, *la forme* est *inséparable du mouvement.* (...) quand notre œil sera plus accessible

[1] En 1914, la couleur était obtenue par trichromie (procédés Gaumont et Kinémacolor) au moyen de trois objectifs munis d'écrans sélectifs appropriés.

[2] Vicking Eggeling, peintre « constructiviste ». Né à Luen, en Suède, en 1886; à Paris avant 1914, puis en Suisse, à Zurich, pendant la guerre; à Berlin depuis 1919; mort dix jours après la première représentation de son film, le 19 mai 1925 à Berlin.

à un tel langage de formes, elles pourront nous impressionner directement comme la musique[1]. »

Après Eggeling vinrent Hans Richter avec *Rhythmus 21* (1924) et Walter Ruttmann avec les *Opus* 1, 2, 3 et 4 (1923-25). Ce furent autant de films abstraits poursuivant le rythme visuel au moyen du mouvement, non plus de signes graphiques, mais de formes géométriques planes, de surfaces blanches, grises ou noires se déplaçant, se transformant, jouant les unes avec les autres selon une cadence et des périodicités métronomiques. Dans cette géométrie animée, qui tenait à la fois de la musique et de la peinture abstraite, carrés, rectangles, triangles, losanges, cercles et spirales menaient la danse comme un corps de ballet.

« Nous pensons, s'enthousiasmait alors Germaine Dulac, nous pensons arriver peu à peu à la connaissance pratique des rapports exacts entre deux ou plusieurs intensités de vibration et de mouvement. (...) Après avoir accumulé les connaissances, nous sortirons de l'empirisme, nous arriverons à sélectionner les accords et à en tirer des développements avec une précision rigoureuse[2]. »

En France, Fernand Léger et Dudley Murphy avec leur *Ballet mécanique* (1924) et Henri Chomette (frère aîné de René Clair) avec *Jeux et reflets de la lumière et de la vitesse* (1926) poursuivirent des voies analogues dans une manière cependant plus concrète. Léger utilise des formes géométriques, des objets quelconques (ustensiles de cuisine) et des personnages, en soumettant le tout à une sorte de battement pendulaire qui mécanise les mouvements, à des répétitions qui accusent la valeur obsessionnelle de l'objet et l'inanité du geste, tandis que H. Chomette utilise le déplacement même des choses (métro, autobus, bateaux-mouche, etc.) en jouant sur l'accélération et le ralenti d'où il tire des effets singuliers.

Il convient de rapprocher de ces recherches les ballets lumineux que le couturier Paul Poiret donnait sur sa péniche, *Orgues*, pendant l'exposition des Arts décoratifs de 1925, ballets qui enthousiasmèrent Rachilde, laquelle écrivait dans *Comœdia :* « Symphonie visuelle provoquant non pas des sons mais des taches et des lignes sur l'écran. Quel aliment pour l'imagination, cela ! Nuages, courbes sanguines, droites incisives, mauves subtils, spirales et soleils fugitifs, bleus de madone, tout ce rythme des couleurs conjuguées et des lumières et des ombres accouplées évoquait en nos esprits de passagères visions; ciel oriental, incendie surhumain, clair de lune fabuleux, aurore boréale, crépuscule maladif. Tantôt une tache prenait la forme d'un corps de femme et disparaissait. Cela tourmentait les cœurs, rongeait les cerveaux, creusait les poitrines. Il n'est pas d'histoire capable de nous transporter pareillement. »

Pour juger de ces efforts, du sens de ces recherches, il ne faut pas oublier que l'époque était en pleine effervescence artistique. Le cubisme triomphait. On découvrait Kandinsky, Braque et Picasso. Strawinsky

[1] et [2] In *Schémas*, n° 1, 1925.

faisait éclater les accords surprenants du *Sacre du Printemps,* Mallet Stevens et Le Corbusier rénovaient l'architecture. Par ailleurs l'explosion Dada allait donner naissance au surréalisme tandis que Pirandello et Lenormand intellectualisaient le théâtre rénové par Jacques Copeau et autres disciples de Stanislavsky. En arrière-plan, Bergson, Freud et la relativité transformaient les points de vue sur le monde cependant que Marcel Proust et Paul Valéry devenaient les demi-dieux qu'ils n'ont cessé d'être depuis. Tout un mouvement, né avant 1914 mais étouffé par la guerre, s'épanouissait, gagnait l'enthousiasme d'un public cultivé, jusqu'alors hostile à l'art moderne. Debussy, Renoir, Cézanne faisaient déjà figure de classiques.

Venus spontanément au cinéma, hommes de lettres, peintres ou gens de théâtre pensaient que ces rythmes visuels étaient la condition même et la finalité expressive du cinéma. Leur erreur fut d'exiger aussitôt un art « pur », un rythme « pur » canalisant au bénéfice de l'image animée les découvertes du cubisme, du surréalisme et autres « ismes » alors en vigueur; art qui, de ce fait, était tout le contraire d'être purement cinématographique. Ils renouvelaient ainsi, sous une autre forme, l'erreur du « Film d'art » de 1908 qui, sous prétexte d'art, entendait plier le cinéma aux conditions de la mise en scène théâtrale. Mais les polémiques allaient bon train, divisant les tenants d'un cinéma « absolu » ou « intégral » — curieusement calqué sur la musique — et les autres.

« Le cinéma est l'art de la mélodie et de l'harmonie du mouvement plastique, affirmait Pierre Porte à la suite des précédents théoriciens, un art qui chante le mouvement dans l'espace et dans le temps, qui le surprend chez les choses vivantes, le déforme ou le reforme mais toujours le magnifie[1]. »

A quoi Henri Fescourt, qui fut un des seuls à voir clair, répondait : « La musique visuelle est une possibilité du cinéma de demain, mais non une chose déjà réalisée. Le cinéma, dans aucune de ses manifestations présentes, ne saurait être assimilé à la musique de préférence à un autre art.

» Symptôme : La réserve des musiciens à l'égard de recherches qui devraient les passionner. C'est qu'il y a malentendu. Quand des esprits éclectiques, parlant du cinéma, emploient des termes musicaux, ils donnent à ces termes un sens large, vulgarisé et diffus; ils disent : *rythme* ou *harmonie* comme ils diraient : galbe, équilibre, stylisation. Mais les spécialistes de la musique ne reconnaissent point dans le cinéma *leurs* rythmes et leur harmonie.

» La langue française, subtile, sait envelopper chaque terme d'une foule de nuances. Quand les peintres disent d'un tableau qu'il est *harmonieux*, ils font une remarque tout intuitive : simple licence de langage ! Quand les musiciens parlent d'*harmonie*, ils envisagent des règles strictes, des *accords* de seconde, de tierce, de quinte, etc. Ils savent que

[1] « Musique plastique », in *Cinéa-Ciné pour tous*, 1926.

telle vibration appelle, pour l'accord, telle et telle autre, et s'ils manquent à ces lois, ils font des *fautes* d'harmonie, aussi contrôlables que des fautes d'orthographe.

» Par contre, la peinture et la composition cinégraphique actuelle sont, répétons-le, des arts purement *intuitifs*. Ni pour les valeurs, ni pour les dimensions, on n'a déterminé l'existence d'accords invariables. Si un cinéaste emploie un gris, aucune expérience ayant force de loi ne l'obligera à contrepointer par un autre gris, plutôt que par un noir ou par un blanc. Sa seule fantaisie le dirigera, au petit bonheur.

» (...) Pourtant, nous croyons à la possibilité d'un genre de cinéma apparenté par ses règles à la musique. Mais nous croyons aussi qu'on se trompe aujourd'hui sur la nature des recherches à entreprendre.

» Rythme, composition, mélodie sont des *modalités*. A quoi les appliquer ? Quelle *matière* le cinéma présente-t-il en regard de l'ordonnance stricte des sonorités musicales ? Alignez un chapeau, un livre, un encrier ou même des figures : carrés, cercles, spirales. En tirez-vous des accords spontanés : *Do do sol mi* ? Quand on aura trouvé des éléments harmoniques — et on les trouvera — nous pourrons parler de « musique de l'œil ». Jusque là, ayons le courage de ne pas mettre sous l'égide de cet art si réglementé qu'est la musique, l'anarchie du « cinéma intégral[1]. »

De son côté, Emile Vuillermoz précisait, en 1927 :

« Il y a des rapports fondamentaux exceptionnellement étroits entre l'art d'assembler des sons et celui d'assembler des notations lumineuses. Les deux techniques sont rigoureusement semblables. Il ne faut pas trop s'en étonner parce qu'elles reposent l'une et l'autre sur les mêmes postulats théoriques et sur les mêmes réactions physiologiques de nos organes en présence des phénomènes du mouvement. Le nerf optique et le nerf auditif ont, malgré tout, les mêmes facultés de vibration.

» On peut donc retrouver dans la composition d'un film les lois qui président à celle d'une symphonie. Ce n'est pas un jeu de l'esprit, c'est une réalité tangible. Un film bien composé obéit instinctivement aux préceptes les plus classiques des traités de composition du Conservatoire. Un cinégraphiste doit savoir écrire sur l'écran des mélodies pour l'œil, exposées dans un mouvement juste avec les ponctuations convenables et les cadences nécessaires. Il devra calculer l'équilibre de ses développements, savoir quelle longueur il peut donner à son arabesque sans risquer de faire perdre aux spectateurs ce que l'on pourrait appeler le sentiment tonal de sa composition.

» Il doit sentir ce qu'il peut demander à la mémoire visuelle de son public, calculer avec exactitude la limite extrême de la persistance d'un motif plastique sur la rétine et l'abandonner au moment voulu, ni trop tôt ni trop tard. Le cinématographiste frappe des accords larges ou serrés. Il a à sa disposition le rappel de thèmes et de leitmotive. Il peut moduler insensiblement aux tons voisins ou, brusquement, aux tonalités

[1] Henri Fescourt et J.L. Bouquet, « Sensations ou sentiments ? », in *Cinéa-Ciné pour tous*, 1926.

éloignées; son mérite, comme celui du musicien, sera de calculer et de balancer avec adresse ces diverses oppositions.

» (...) C'est cette ordonnance et cette alternance des mouvements que l'on appelle généralement, au cinéma, le rythme. On donne ainsi à ce terme, par extension, un sens un peu différent de celui qu'il a en musique. Mais on comprend fort bien le parallélisme qu'il indique. Certains passages de *la Roue* d'Abel Gance sont rythmés comme un *allegro* de symphonie. Un metteur en scène comme Griffith apporte dans toutes ses compositions un instinct musical d'une infaillibilité surprenante. Dans *Intolérance* il semble avoir exécuté le montage de son film sous la dictée d'un professeur de fugue. Il a exposé l'un après l'autre ses quatre thèmes, les a développés, fragmentés, travaillés de mille manières, a usé du contrepoint d'images le plus rigoureux, puis, accélérant à la fois son mouvement et la fréquence du rappel des thèmes, il resserre peu à peu ses entrées jusqu'au moment où il réalise une *strette* finale conforme aux exigences les plus sévères de la fugue d'école.

» (...) Nous savons bien, en effet, que l'éducation de l'œil d'une foule est trop incomplète pour que la majorité des spectateurs de l'écran puisse s'intéresser à la musique pure des formes. Seuls quelques artistes sont capables de comprendre le pathétique mystériqux d'un jeu de lignes et de volumes qui se déplace et tourne dans un lent vertige, enivré comme s'il était grisé par le philtre magique de la lumière. On ne peut encore décrire, mais on imagine déjà fort bien ces dialogues de surfaces et de reliefs et ces *pizzicati* d'étincelles que peut faire chanter victorieusement sur l'écran un musicien du silence[1]. »

Entre ces opinions contradictoires mais également valables, essayons de faire le point. Qu'il y ait des rapports étroits entre le rythme filmique et le rythme musical, que l'on puisse retrouver dans la composition d'un film les lois qui président à celle d'une symphonie, voilà qui ne laisse pas d'être évident. Mais il ne s'agit jamais que de structures rythmiques, c'est-à-dire de relations mesurées au moyen du chronomètre ou du « mètre unitaire » filmique (une seconde, ou 24 images, ou 0 m 45) et nullement de relations *ressenties* et perçues comme un rythme.

Vuillermoz dit : « Le nerf optique et le nerf auditif ont, malgré tout, les mêmes facultés de vibration. » Cette erreur, commune à bien des cinéastes, est à la base de l'énorme confusion sur les capacités rythmiques du film d'où sont sorties les théories de l'« avant-garde » et les recherches dont nous venons de parler.

Moussinac, pourtant, remarquait déjà que « si notre regard analyse la différence des couleurs, la différence des formes, la différence des degrés de rapprochement ou d'éloignement dans la perspective, il n'analyse pas l'évolution rythmique dans les mouvements qu'il perçoit — il ne voit pas le mouvement qui est dans le mouvement. (...) Si, actuellement, l'adaptation musicale nous apparaît la plupart du temps nécessaire, c'est que nous ne percevons pas le rythme des films ou le percevons mal

[1] « La Musique des images », in *l'Art cinématographique*, Alcan, 1927.

(quand il existe), et que — conséquence du mouvement des images qui appelle le rythme — nous désirons trouver celui-ci dans la musique afin d'être satisfaits. » Mais il ajoutait : « Pourquoi au cinéma l'œil resterait-il moins sensible à un rythme que l'oreille ? Question d'éducation avant tout. » (*Naissance du Cinéma*)

Question d'éducation, sans doute. Mais il y a un seuil perceptif que l'œil ne peut pas dépasser et qui fait que les relations de durée un peu subtiles lui sont totalement étrangères. Tandis que l'oreille perçoit des différences temporelles de l'ordre du dixième de seconde et des vibrations d'intensité ou de tonalité de l'ordre du coma (81/80), l'œil perçoit très mal des relations inférieures au cinquième de la durée d'un plan relativement court. Et si, entre des plans assez longs ou entre des séquences successives, l'esprit se rend compte d'une certaine différence temporelle, il demeure incapable de l'évaluer exactement — à moins qu'elle ne soit sensiblement marquée, tel que du simple au double ou au triple, c'est-à-dire d'une façon fort grossière. Et quand l'oreille peut percevoir sans fatigue tout près de vingt notes ou percussions différentes à la seconde, l'œil supporte difficilement, et seulement pendant un laps de temps très court, des successions d'images d'un sixième de seconde.

Ainsi que le souligne Ernst Meumann, « la vue se manifeste comme le sens le plus obtus dans les expériences sur l'estimation du temps ». Et si David Katz peut affirmer de son côté qu'« en aucun domaine du sensible les formes rythmiques n'ont un caractère aussi accusé que dans le domaine acoustique », c'est que l'oreille est par excellence l'organe du rythme. Elle est faite pour percevoir non seulement des sons et des relations sonores, mais encore des relations de durée. Et si elle ne perçoit point l'espace, elle perçoit du moins des « dimensions » spatiales de par les relations d'intensité et surtout d'orientation du son.

L'œil, au contraire, est fait pour percevoir l'espace et les relations spatiales. Il est par excellence l'organe des proportions. S'il perçoit des relations dans le temps, celles-ci sont toujours attachées aux modifications d'un certain cadre. En d'autres termes, c'est en se référant à des données spatiales que l'œil évalue la durée relative des choses. Il n'accorde aucun sens à des relations de durée si, de par leur structure, leur mouvement ou leur intensité, les choses représentées et mises en cause n'ont pas *déjà* un certain sens que l'espace leur confère *a priori*.

Pour en revenir aux essais de Ruttmann ou de Vicking Eggeling, il est évident que l'œil perçoit les durées relatives de plan à plan puisque les formes géométriques mises en cause se modifient dans ces durées et qu'il ne s'agit jamais que de relations temporelles sensiblement marquées. Mais le plus grave, c'est que ces relations ne signifient rien par elles-mêmes. Elles ne provoquent aucun sentiment, aucun état psychique particulier. Si nous avons par exemple l'extension d'une spirale pendant deux secondes et la déformation d'un cube ou d'un losange pendant trois secondes, cette relation n'est justifiée par rien. On pourrait tout aussi bien avoir trois secondes de spirale et deux secondes de losange ou intervertir leur succession. J'en ai fait maintes fois l'expérience avec mes

élèves de l'Institut des hautes études cinématographiques ou devant certains auditoires de ciné-clubs; on projette le film une fois à l'endroit, puis une fois à l'envers, c'est-à-dire en remontant de la dernière image à la première : le résultat est exactement le même. Ces mouvements purs ne sont pas sans un certain charme *décoratif* mais, quel que soit leur ordre de succession, les relations qui les unissent s'avèrent absolument *gratuites*. On perçoit bien un certain rythme, c'est-à-dire qu'on a le sentiment très net d'une relation proportionnelle entre les plans successifs, entre les durées relatives des formes en mouvement, mais cette relation ne détermine aucune émotion particulière, étant évident qu'on ne saurait qualifier d'émotion un simple agrément visuel — lequel agrément, d'ailleurs, est le même quel que soit l'ordre de succession des plans. La réversibilité de ce « rythme » est la preuve de sa non-signification, de son vide : absence de *devenir* et *non-nécessité d'être*. Aucun sentiment de durée vécue, aucune plénitude temporelle ne sauraient être communiqués par ces durées sans substance, exemptes de tout *qualia* émotionnel profond.

Alors que deux accords se succédant dans un rapport temporel quelconque sont déjà riches d'un contenu émotionnel dû au simple rapport des hauteurs et des tonalités (toute matière sonore signifiant à la fois de par elle-même et de par son rythme), la relation des formes abstraites ou de graphismes en mouvement demeure sans objet.

Il est démontré de la sorte que le rythme visuel est dépourvu de capacité émotionnelle comme de signification dès l'instant que les formes dont il est rythme sont dépourvues de signification objective et de force émotionnelle initiale. La mobilité d'un graphisme abstrait est une émotion intellectuelle sans orientation définie et sans puissance effective. C'est un « charme » qui n'engendre aucune émotion « en devenir », le devenir de ce mouvement se résorbant dans la gratuité de ses arabesques. Enfin *par lui-même le rythme visuel n'apporte rien*. Il ne *crée* rien. Autrement dit, il n'y a pas de rythme « pur » au cinéma, non plus qu'en littérature. Il n'y a de rythme pur qu'en musique, ce rythme pur étant précisément la musique elle-même.

Ainsi cet art tant souhaité, qui puisse être pour l'œil ce que la musique est pour l'oreille, est un leurre. Et pour la double raison que nous venons de dire : incapacité visuelle de saisir d'un plan à l'autre des relations de durée quelque peu subtiles; inexpressivité ensuite de ces relations réduites à elles-mêmes[1].

Quand ils n'auraient servi qu'à démontrer cette impossibilité, les efforts de l'« avant-garde » n'auraient pas été vains.

Tout de même, nous remarquerons en passant que, si les théories valables se font jour à la faveur des œuvres, c'est-à-dire d'expériences plus ou moins intuitives, les idées préconçues, les théories élaborées *in*

[1] On voudra bien oublier momentanément les films abstraits de Len Lye, Fischinger ou Mac Laren, qui, fondés *sur* la musique, se justifient par elle et posent des problèmes différents. Nous en parlerons en étudiant les rapports de la musique et du film.

abstracto, ont abouti presque toujours à un échec ou à une impasse de par leur a-priorisme systématique.

Trois mouvements esthétiques raisonnés et conscients ont vu le jour entre 1908 et 1924, tendant à faire du cinéma un *art.*

De 1908 à 1912, ce fut le « film d'art ». Le cinéma étant considéré comme un succédané du théâtre, sa forme devait être établie à partir des lois de la dramaturgie classique et de la mise en scène théâtrale.

De 1914 à 1924, ce fut l'« expressionnisme ». Rapportée aux principes de la peinture et des arts plastiques, l'ultime expression filmique était dans l'équilibre des lignes et des volumes, dans la composition architectonique d'un espace donné. D'où la primauté des décors et des éclairages.

De 1920 à 1927, avec l'« avant-garde » française, le cinéma, posé comme un aspect de la musique, devait, à son plus haut degré, aboutir à la symphonie visuelle.

Quoique justifiées, ces recherches ne voyaient jamais qu'un seul aspect de la question, seul conforme à une intention formalisatrice fondée sur un art antérieur unique, c'est-à-dire sur une esthétique toujours étrangère aux nécessités filmiques immédiates. Pendant ce temps, les Américains Griffith, Ince, Sennett, les Suédois Sjöström et Stiller, sans se préoccuper d'introduire le cinéma dans les canons sacrés de l'Art majuscule fondaient, eux, le véritable art cinématographique.

Nous verrons que les théories d'Eisenstein et de Poudovkine ne furent valables que dans la mesure où elles prirent conscience du fait filmique, de ses exigences et de sa spécificité. Elles échouèrent chaque fois qu'elles voulurent ou crurent devoir s'en écarter.

Ceci dit, on contesterait difficilement l'existence d'un rythme au cinéma et ce n'est pas sans ironie que l'on peut relever sous la plume d'un esthéticien averti comme M. Pierre Guastalla un texte comme celui-ci, révélateur d'une ignorance à peu près totale du fait filmique : « Le cinéma, écrit-il dans son *Esthétique,* est actuellement sans aucun rythme. Ceci lui enlève une chance de pouvoir évoquer la beauté par groupements des rapports dans le temps. Si l'on projette une danse, ce n'est pas le film qui est rythme, mais la danse. » Ce qui est proprement confondre le rythme (ou le mouvement) du donné représenté et celui de la représentation.

Il est évident que si le film ne nous offre que le banal enregistrement d'une danse, il n'y a et ne peut y avoir d'autre rythme que celui de la danse elle-même. Mais les rapports de durée et d'intensité des plans divers qui auront servi à la filmer intelligemment créeront un rythme indépendant du sien. Un rythme qui viendra soutenir, amplifier ou, au contraire, contrarier ce rythme chorégraphique *sujet* du rythme visuel. Les films de danse (Gene Kelly, Stanley Donen, Vincente Minnelli) en sont des preuves suffisantes pour qu'il ne soit pas nécessaire d'insister.

Ce qui est évident c'est qu'il n'y a aucun rapport entre le rythme filmique et le rythme musical.

En musique, ce sont les mêmes notes qui reviennent sans cesse en des formes différentes (il n'y a jamais que douze sons dans la gamme). Les périodes, construites au moyen de groupes sonores différemment organisés, ont une capacité émotionnelle évidente. La signification musicale le doit à l'infinie variété de ces schèmes sonores qui n'ont de sens que par eux-mêmes et de par leurs rapports entre eux. Ils ne « représentent » rien.

Au cinéma, au contraire, le sens est donné par des images, c'est-à-dire par des valeurs de représentation. Disons plus simplement par des choses concrètes. Le rythme *ajoute* à cette signification; il la modifie ou la transforme mais ne la constitue pas. Et nous avons vu qu'il était incapable de le faire.

Certes, le développement d'un film est analogue au développement mélodique d'une partition. Mais si la structure filmique atteste de relations temporelles, elle ignore généralement les retours périodiques. Ce n'est que par moments, lorsqu'un certain état nécessite de semblables retours qu'il y a perception effective du rythme. Dans son ensemble le développement d'un film est d'une *coulée rythmique* à l'intérieur de laquelle les rapports irréguliers des séquences ne peuvent pas être *sensiblement perçus* en raison d'un espacement trop grand et des incapacités visuelles que nous avons dites.

Ce n'est que dans les rapports de plan à plan — grâce à la relative brièveté des images — qu'il y a ou peut y avoir rythme au sens exact du mot. D'une séquence à l'autre, le rythme n'est ressenti que comme un ensemble de proportions harmonieusement équilibrées. A cet égard, on pourrait rapprocher le rythme visuel du rythme libre du plain-chant ou, mieux encore, du rythme ondulant de la musique sérielle. Mais, de toute façon, c'est le rythme d'une *signification donnée* et non un rythme signifiant *par lui-même* à travers une substance sans concept. Il est donc préférable d'éviter les comparaisons avec le rythme musical, celui-ci étant fondé sur des retours périodiques et des relations tonales qui n'ont aucun sens au cinéma.

Le rythme filmique se rapproche bien davantage du rythme prosodique où les intensités marquées sont produites, en des alternances plus ou moins régulières, par des mots dont le sens est chaque fois différent. L'articulation du film, qui est de nature asymétrique, ne correspondant en aucun cas (sauf exceptions rarissimes) aux pulsations métriques de la versification classique, il s'agit, bien entendu, du rythme *libre* de la prose poétique.

« Nous devrons analyser les changements de cadres chez un Griffith ou un Abel Gance avec le même soin que M. Gustave Lanson met à décomposer, en Sorbonne, les coupes d'une oraison funèbre de Bossuet, la première phrase de *Salammbô* ou la cadence d'une contemplation de Barrès », disait voici trente ans déjà André Levinson qui poursuivait : « Quel est celui de nous (...) qui n'a rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale, sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience (...) Ce rêve familier de

Baudelaire, réalisé par lui dans les *Petits Poèmes en prose*, est le secret même du montage, don mystérieux fait d'intuition et de lucidité, puisé dans la faculté émotive du metteur en scène et dans sa divination de l'âme du spectateur. Le fait est que la durée réelle d'un cadre, sa valeur métronomique n'est pas une indication décisive; tout dépend de l'intensité de l'émotion exprimée par les acteurs et imprimée aux spectateurs; le nombre des images qui épuise une sensation est indéterminé; l'estimation de sa durée est au cinéma subjective et variable. On peut nous frapper de stupeur, nous glacer d'effroi en projetant cinquante centimètres de film; à force de concentration, on peut réduire à moins encore un cadre significatif : geste monumental, attitude ou détail symbolique occupant un gros premier plan. On peut, par contre, insinuer un état d'âme sur des dizaines de mètres, par progression lente, enveloppement, torpeur poétique. Bref, notre sens de la durée objective est aboli par le facteur psychologique, par le rendement émotif d'un cadre, les mille impondérables d'un blanc et noir. (...) Le *rythme* n'est donc pas une mesure mécaniquement battue, mais une succession de cadres de longueur variée, faite pour tenir notre attention, notre sensibilité, notre imagination et notre mémoire constamment en éveil, sans longueurs, vides, ni lacunes. Jauger la valeur juste et utile de chaque tronçon, c'est le génie même du cinéaste.

» Le rythme, résultat d'un montage pertinent, est le plus persistant agent morphologique de l'art muet; il est sa forme. Certes la composition du cadre lui-même, l'agencement du décor ou le choix de l'angle visuel, l'éclairage, le jeu des comédiens réglé en fonction de l'ensemble, forment une première étape d'une incalculable importance. Le travail de mise en scène et de prise de vues fournit au montage sa matière. Mais c'est ce dernier qui décide en dernière instance[1]. »

Si le film se pose d'abord comme une réalité objective organisée dans un certain espace, c'est dans la durée en effet qu'il acquiert son expression la plus sensible, sa signification la plus évidente. Le « devenir » au cinéma ne naît pas comme en musique de la forme rythmique mais des événements dont la suite se compose. C'est un temps vécu par des personnages posés objectivement devant nous et non une durée subjective formalisée et modulée par un rythme pur. Mais si cette durée ne naît pas *du* rythme, elle se développe du moins *dans* une forme rythmée, déterminée et justifiée par la réalité dramatique dont elle module la constante évolution.

Doués d'une substance qui assure leur existence concrète, d'une pesanteur, d'une épaisseur, les êtres et les choses opposent fatalement leur inertie — disons leur spatialité — au mouvement qui les entraîne. Le rythme filmique n'est donc pas, apparemment, un rythme libre alors que le rythme musical, qui est celui d'une matière sonore sans réalité concrète à promouvoir — donc sans inertie — ne se réfère qu'à sa nécessité formelle. Pourtant, à mieux dire, cette référence l'est à des

[1] « Pour une poétique du film », in *l'Art cinématographique*, Alcan, 1927.

règles déterminées par des lois physiques : rapports des intervalles, accords possibles ou impossibles, obligations tonales ou autres — de telle sorte que le rythme « libre » de la musique est, en fait, un rythme *contraint*. Au contraire le rythme filmique, soumis au poids contraignant de la spatialité, à tout ce dont il est rythme, n'est, à la limite du déroulement objectif des choses, sujet d'aucune loi formelle, d'aucun principe imposé *de l'extérieur*.

Le rythme filmique est un rythme linéaire. C'est celui d'un développement narratif, d'un récit dont le courant continu ne retrouve jamais des conditions identiques. Le contenu étant constamment mobile et changeant, les retours n'ont trait qu'à une certaine forme de représentation et non au donné représenté. La même intensité de mouvement est donnée par des mouvements différents, la même durée par des actes divers, le même cadre par des contenus sans rapports immédiats. C'est — nous l'avons dit — le rythme libre et « continu » de la prose rythmée dont la modalité cyclique ne se réfère jamais à une métrique imposée mais seulement à quelque nécessité interne. Les termes infiniment variables de cette modalité font que le rythme visuel est pratiquement indéfinissable.

Alors qu'en musique, c'est *le même* retrouvé dans *l'autre*, au cinéma c'est seulement *l'analogue* reconnu dans le *dissemblable*. Il n'y a donc pas, à l'écran, de rythme juste ou de rythme faux, si l'on entend par là d'un rythme qui serait ou non conforme à certaines règles ou à certaines formes *fixes*. Les conditions du rythme visuel ne sont pas transcendantes à toute œuvre possible mais immanentes à chacune d'elles. *Le rythme est en fonction de ce qui doit être rythmé*. Ce n'est donc que devant l'œuvre elle-même qu'il peut être jugé et non en raison de quelques principes érigés en absolu. Toutefois certains genres supposent, de par leurs intentions, un rythme préférentiel. On ne rythme pas un film psychologique comme on rythme une épopée; cela tombe sous le sens.

De toute façon un rythme n'est bon ou mauvais qu'en raison de son propre contenu. De telle œuvre remarquable, attestant d'une adéquation parfaite du fond et de la forme, on entend parfois tirer des règles précises que l'on voudrait aussitôt généraliser. Et l'on juge bonne, pour les avoir appliquées avec soin, une œuvre nouvelle que ces règles paralysent aussitôt parce qu'elles ne sont plus adéquates à des données qui ne les justifient plus. Nous l'avons déjà dit mais nous ne saurions trop le répéter : la systématisation est la mort de l'art; elle n'aboutit qu'à un académisme vain. C'est substituer un esthétisme prétentieux et naïf à l'Esthétique, laquelle doit se garder toujours de légifier *in abstracto*.

Toute œuvre est bonne — dans une certaine mesure — qui atteint son but au terme d'un développement harmonieusement équilibré. Du moins satisfait-elle ainsi aux exigences *de base* aux nécessités esthétiques de première instance. Reste à savoir *de quoi* elle est le développement harmonieusement équilibré. Mais c'est un problème que nous ne saurions envisager dans ce chapitre.

Remarquons toutefois que lorsque les images sont délivrées de l'obligation de raconter, le temps du film, alors libéré des obligations

temporelles concrètes, peut s'identifier au « temps vécu » de la musique, les impressions visuelles étant émotion pure.

Le rythme alors peut être analogue à celui d'une fugue ou d'un mouvement symphonique quelconque. Il peut connaître les retours, les variations, les transformations périodiques et donner aux images l'allure d'un chant lyrique ou d'une véritable chorégraphie. Cela se produit dans certains films de court métrage, documentaires poétiques ou autres qui n'ont pas à raconter mais à décrire et le font avec un art extrême. La plupart des œuvres de Robert J. Flaherty (*Nanouk, Moana, Men of Aran, Louisiana Story*) contiennent des séquences de ce genre et l'on peut supposer de vastes parties (évocations, rêves, souvenirs) traitées de cette façon dans les films de caractère dramatique. La non-musicalité du rythme filmique n'est donc pas le fait d'une impossibilité spécifique (à condition bien entendu qu'il ne soit pas question d'un rythme *créateur* d'émotion), mais seulement du caractère le plus général des œuvres cinématographiques qui participent du récit bien davantage que des impressions subjectives. Encore que, dans ce cas, le rythme, devant être *périodicité perçue*, implique des périodes relativement courtes et des rapports nettement différenciés.

Quoi qu'il en soit nous verrons que le rythme du film, s'il n'est jamais rythme pur comme la musique elle-même, est, de tous les rythmes, à la fois le plus souple et le plus complexe. Le plus souple en raison de son extrême liberté; le plus complexe par le fait qu'il est le seul dont le développement se manifeste *également* et *simultanément* dans l'espace et dans le temps. Pour cette autre raison encore qu'on ne doit jamais perdre de vue : à savoir que, si le système verbal est ordonné à l'intelligibilité et le système musical à une exigence sensible, le système filmique, lui, est ordonné à l'intelligibilité *à travers* une exigence sensible. Le rythme filmique, donc, doit satisfaire à la fois la raison et l'émotion, et permettre à un certain contenu d'accéder à cette « intellection affective » qui est sa finalité même.

46 *Rythme et montage*

Avant d'en arriver au montage, il est bon de rappeler certaines évidences fondamentales. Notamment que nous ne percevons *en fait* que des rapports, des différences et, d'une façon générale, du *discontinu*.

« Nous ne connaissons bien que ce qui est en train de se faire et varie, et non ce qui est en état constant, notait Ebbinghaus au début de ce siècle. Si des contacts, des positions des membres, des températures, pourvu qu'elles ne soient pas extrêmes, des odeurs, des bruits, se répètent ou se prolongent, nous cessons tout à fait de les percevoir. Par contre ce qui apporte un changement, ce qui est neuf, parvient presque toujours avec une intensité particulière à notre conscience. » (*Précis de psychologie*)

Il n'y a rythme, effectivement, que dans et de par la *discontinuité*, bien que le sentiment éprouvé soit celui d'un développement continu,

tel qu'au cinéma où la continuité du mouvement est constituée par une série discontinue d'images immobiles. Cicéron disait, voici deux mille ans : « Dans les gouttes d'eau qui tombent nous pouvons, parce qu'il y a des intervalles entre elles, noter un rythme; dans le fleuve qui coule nous ne le pouvons point. Il n'y a pas de rythme de ce qui est continu. »

Le rythme, d'autre part, est beaucoup moins un rapport de quantités qu'un rapport de qualités. Nous avons dit qu'il était essentiellement dynamique. Les relations de durées ou d'intensités, en effet, créent d'elles-mêmes un « mouvement » — une idée de mouvement — entre les parties, les périodes ou les proportions considérées. C'est pourquoi on a pu parler de « rythme spatial », les formes statiques déterminant, de par leurs rapports entre elles, une sorte de mouvement dans l'esprit de celui qui les observe.

Par ailleurs, le rythme est une *forme* au sens gestaltiste du mot; une forme préférentielle, du fait de l'ordonnance remarquable de ses parties, et qui n'est, somme toute, que l'extension temporelle des « formes » perceptives. A ceci près que cette forme rythmique est l'expression d'une volonté, d'une *intentionnalité*. C'est une médiation dans laquelle la perception, surprise, trouve malgré elle tout ce vers quoi elle tend.

D'un point de vue esthétique plus général notons encore ceci :

On ne peut pas distinguer le film de sa forme propre comme il est possible de le faire en musique, par exemple, où l'on peut dire qu'une symphonie est — dans une certaine mesure — un objet idéal distinct des interprétations qu'elle suppose. On le peut d'autant moins que l'objet filmique n'existe que dans une forme donnée qui est son expression et sa manière *d'être*. L'être « idéal » du film est dans sa réalité perçue.

Comme pour les mots, les idées suggérées par le film sont extérieures à lui; elles ne font pas partie de son *être* en tant que film. Mais pas davantage elles ne constituent un être idéal puisqu'elles ne le doivent qu'à *cette* forme qui est le film. Extérieures à lui elles sont cependant présentes *en* lui. Elles ne prennent acte que dans la mesure où le signe, loin d'être un substitut conventionnel, est un réel concret plus ou moins intéressé à la marche des événements. Le sens est « au-delà » du perçu mais celui-ci le porte en lui et le laisse entendre. Le spectateur y accède en reconnaissant dans les choses remarquables une valeur transitoire de *signe* et, donc, de signification. Ainsi l'image filmique exige une certaine activité de l'esprit, au terme seulement de laquelle elle peut devenir ce qu'elle est vraiment. L'idée suggérée est suspendue à une opération de conscience, à un acte intellectuel qui, s'il n'est jamais une réflexion « pensante », un raisonnement analytique, est une sorte de synthèse qui retrouve, sinon des concepts pré-formés, du moins des sentiments éprouvés, une connaissance acquise, et qui procède de la perception elle-même et des faits de mémoire, qui est une perception « achevée » à l'instar des opérations de transfert et des structurations qui s'y rapportent. De là une pensée que l'on a dite inférieure, une pensée d'avant les mots; mais, comme le dit Raymond Bayer, « soutenant magnifiquement de ses accords la pensée la plus cérébrale, la séquence n'est point (...) une asso-

siation des idées objectivée sur l'écran, elle n'est même point pure association d'images; elle n'est non plus uniquement suite d'images dirigées vers un sens, elle fait de nous-même un *devin du sens*, elle est toute la pensée et tout l'esprit sous chaque image (...). Elle requiert de nous un éveil des forces attentives, et notre pensée interprétative est en création continue. » (*Le Cinéma et les études humaines*)

Il n'y a donc pas moins d'activité créatrice de la part du spectateur, à partir des images perçues, que chez le lecteur à partir des mots déchiffrés. Simplement, la création mentale n'est pas *imaginative* comme à la lecture; on n'a pas à « imaginer » des faits qui *s'imposent* à la conscience : elle est *idéative* et n'en est, par là, que plus conséquente.

On pourrait (presque) dire avec Ingarden que « la couche de l'œuvre formée par les significations, sans devoir être identifiée à un contenu psychologique vécu, n'a pas d'être autonome idéal mais est relative à des opérations subjectives de conscience » (*Das literarische Kunstwerk*). A ceci près qu'au cinéma, et puisque le film se donne comme un réel vécu, la couche formée par les significations doit constamment se rapporter à un contenu vivant auquel, bien entendu, elle n'a pas à s'identifier, mais avec lequel elle doit se tenir en liaison directe. Le film ne peut pas signifier une chose étrangère à son donné réel, dut-elle l'extrapoler considérablement. Le sens filmique est enraciné dans la perception; il est l'expression du vécu « intentionnel » qui constitue la réalité immédiate du film et nous plonge, par les sentiments qu'il détermine, à l'intérieur d'un monde immanent à l'œuvre elle-même.

Ainsi que nous l'avons dit, au cinéma toute immanence renvoie à quelque transcendance, mais à une transcendance qui serait saisie *dans* cette immanence elle-même, comme contenue *en* elle et la débordant, la prolongeant idéalement.

D'autre part, *l'analogon* n'évoque pas, comme en peinture, il *donne* l'être représenté. Il *est* la présence du réel visé sans être ce réel lui-même. Il s'en détache sans en être distinct autrement que comme image, c'est-à-dire qu'il est à la fois le représenté et sa représentation sans être rien de plus, pourtant, que celle-ci. Tout se passe comme s'il était le « double » du réel visé.

Par ailleurs, s'il n'y a pas de représenté sans une certaine forme de représentation, ceci nous oblige à une mise au point que, sans doute, nous eussions dû faire plus tôt afin d'éviter les confusions toujours possibles. Il y a en effet deux façons — exactement contraires — d'entendre le « donné représenté ». C'est, d'une part, le *sujet* de la représentation, c'est-à-dire le réel visé qui, en tant que réel, est antérieur et extérieur à toute représentation. Ainsi avons-nous distingué expressément le *représenté* et la *représentation* dans nos remarques sur le cadre et ses implications. D'autre part ce « représenté » peut être compris comme le *résultat* de la représentation. C'est dans ce sens évidemment que nous l'entendons en disant qu'à travers la représentation filmique le représenté est comme le « double » du réel visé tout en étant « autre chose » par le fait même de la représentation (cadrage, composition, etc.).

Dans le premier cas on envisage la création filmique. Nous nous plaçons « du côté de l'auteur ». Dans le second cas, au contraire, on ne considère que ce qui est vu sur l'écran. Nous nous plaçons « du côté du spectateur ». Et il est indispensable de dire chaque fois quel est le point de vue que l'on adopte, l'acte du créateur et celui du spectateur procédant en sens inverse.

A cet égard il convient de préciser que c'est, de toute évidence, pour le spectateur seulement que les « significations » sont relatives à des opérations subjectives de conscience. Pour l'auteur elles ont une existence autonome idéale qui est précisément son « intentionnalité ».

Il nous faut revenir maintenant sur certaines remarques que nous avons faites au cours des chapitres précédents en précisant quelques points qui nous permettront de mieux saisir les diverses conséquences du montage.

Aucune perception, avons-nous dit, ne peut saisir la totalité de l'objet puisque notre position, quelle qu'elle soit, ne nous donne jamais prise que sur l'un quelconque de ses aspects et qu'en aucune manière nous ne pouvons l'appréhender autrement que « de l'extérieur », sa nature d'objet étant, précisément, d'être extérieur à nous[1].

« Or, comme le souligne justement Mikel Dufrenne dans sa *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, dans la mesure où nous nous contentons d'éprouver la présence de l'objet, toute perception est valable qui suffit à l'attester; et au contraire, dans la mesure où nous voulons le connaître dans sa vérité, aucune perception n'est suffisante pour le saisir dans sa totalité et l'expliquer en le joignant, par des relations nécessaires, à son contexte. Il y a donc deux plans, l'un où la perception est toujours valable sans qu'on puisse lui imposer une norme, l'autre où elle est toujours déboutée; il n'y a pas de degré d'adéquation de la perception, parce que la perception, sitôt qu'elle nous a avertis de la présence de l'objet, et à moins que nous n'adoptions l'attitude esthétique, est dépassée, soit vers l'action, soit vers l'intellection. Or, l'objet esthétique est destiné à la seule perception, et non pas à l'utilisation ou à la connaissance; il faut donc bien qu'il y ait pour lui une ou des perceptions privilégiées. Mais cela signifie que la perception ne livre pas seulement sa présence, mais sa vérité, et que cette vérité est la vérité d'un objet perçu. Partant, idéal n'implique point idéel : *l'être de l'objet esthétique n'est pas l'être d'une signification abstraite, mais l'être d'une chose sensible qui ne se réalise que dans la perception*[2]. »

Nous avons vu que le cinéma permettait cette ou ces perceptions privilégiées. Une suite de gros plans saisissant un objet (ou un acte) sous plusieurs angles consécutifs permet de l'appréhender presque simultanément sous ses aspects les plus significatifs. Elle nous livre en quelque sorte cette vérité que l'objet garde en lui et en devient comme une *exploration* dans une prise de conscience sinon totale du moins plus

[1] Le terme d'objet est pris ici dans son sens psychologique. Il s'agit de « ce qui est perçu » et qui, de ce fait, a nature d'« objet ».

[2] C'est moi qui souligne.

complète. Enfin, au-delà de cette vérité immédiate, elle nous entraîne vers la vérité « essentielle » de l'objet qui dépasse et transcende le perçu.

« Faire de l'objet esthétique la limite idéale de la perception, dit encore Mikel Dufrenne, ce n'est pas l'exclure du perçu, c'est dire seulement qu'il est une norme pour la perception. Et sans doute ne peut-il l'être que parce qu'il a un « en-soi »; comme le dit très bien M. de Schloezer, si la musique se réduit au perçu, « toutes les exécutions se valent », mais si elle ne se réduit pas au perçu, c'est encore dans le perçu qu'elle dépasse le perçu... »

Nous reviendrons sur le fait de la perception, fait capital puisque l'Esthétique ne saurait être fondée que sur lui. Selon qu'on incline en effet vers le réalisme ou vers un certain idéalisme, les conclusions qui en découlent et qui donnent prise à certaines règles ou à certains principes varient du même coup. Nous verrons que — selon nous en tout cas — l'objet perçu n'est pas indépendant de la perception et que son sens se réduit à celui qu'il a pour nous; l'objet en tant que tel est purement relatif — *corrélatif* à plus exactement parler. Plus que jamais l'esthétique renvoie à une métaphysique.

Pour l'instant tenons-nous-en au fait que, le film étant une forme invariable, à l'encontre du théâtre ou de la musique, il est évident que c'est dans la perception de cette forme que sa réalité esthétique dépasse le perçu. Mais la finalité du film n'est pas d'être, comme la peinture, une œuvre révélant son sens extrême à travers une forme privilégiée qui l'épuise, où toute chose est saisie sous son aspect le plus significatif et où le perçu, n'ayant à devenir ni action ni intellection atteint à cette extase qui est l'attitude esthétique même. Au contraire, la finalité du film est d'être un perpétuel « devenir »; un présent « en marche ». Il ne s'agit donc pas de saisir l'objet sous un aspect tel qu'il puisse atteindre au maximum de signification *pour lui*, mais de l'engager dans une réalité événementielle au travers de laquelle il prend, de par ses relations, un sens particulier qui est sa vérité *momentanée*.

Le monde filmique étant une action figurée et la perception filmique une perception augmentée non plus d'une contemplation mais d'une intellection, on pourrait presque dire (d'une façon générale en tout cas) qu'au cinéma toute perception est suffisante qui atteste de la présence de l'objet. Puisque celui-ci ne trouve son sens véritable que dans les relations qu'il entretient avec le monde, l'attitude esthétique n'est plus devant lui mais devant ses relations. La perception esthétique est bien moins de la vérité intrinsèque de cet objet que de ses définitions extrinsèques. Il s'agit moins de ce qu'il signifie *en lui-même* que de ce qui est signifié *par lui*, moins de ce qu'il est que de ce qu'il devient, moins de ce qu'il représente que de ce qu'il laisse entendre.

« Devant le plan qui introduit une séquence, note Cohen Séat, le spectateur n'a pas à éprouver un sentiment d'incomplétude qui lui ferait désirer voir de face, pour la comprendre, une situation qui lui était en son entier déjà donnée de dos. La présentation de la chose par tranches successives n'ajoute rien à chaque donné immédiat; elle ne lui retranche rien non plus; elle apporte autre chose (...). A chaque aspect présenté,

à chaque profil saisi, ce n'est pas comme en perception réelle un aspect incomplet qui est offert, comme *une des données de la chose :* c'est une chose complète sous le point de vue expressif de son essence totale. » (*Problèmes du cinéma*)

Néanmoins, lorsqu'il ne s'agit plus seulement d'appréhender le monde et les choses dans leur réalité événementielle où seules la continuité dramatique et les relations de faits ont quelque importance, mais certains détails en les considérant d'une façon plus profonde, parce qu'ils jouent peut-être un rôle décisif, il n'est pas interdit de les charger d'un sens qui ne le doit qu'à la vision personnelle de l'auteur, à ce qu'il découvre en eux de signification *possible*. Il convient alors d'appréhender l'objet sous plusieurs de ses aspects, mais à condition que ce soit *en vue* de certains rapports et non pour un sens qu'il ne tiendrait que de lui ou des images que l'on en donne. Alors la perception esthétique est à la fois dans la vérité signifiante du donné représenté et dans ce que les images qui le donnent à voir signifient relativement entre elles, parce que dans ce cas — pour reprendre Cohen Séat — « les profils choisis ne font pas simplement que s'accumuler : ils s'additionnent comme des informations partielles dont la sommation est seule exhaustive ». Il s'agit d'une exploration de l'objet *dans l'optique du film*, c'est-à-dire des significations qu'il prend par rapport aux événements dans lesquels il se trouve impliqué et des significations que prennent les événements par rapport à lui.

De toute façon, au cinéma, l'attitude esthétique n'est pas « contemplation » — bien qu'elle puisse l'être parfois — mais « participation »; ou, si l'on veut, contemplation *active*.

Il est assez réconfortant de voir à quel point un savant esthéticien comme M. Mikel Dufrenne, en analysant l'être de l'objet esthétique au sens le plus général du mot, et sans qu'il y soit question du fait filmique, en arrive à des remarques analogues à celles où l'examen de ce fait nous a conduit :

« L'objet perçu, dit-il expressément, est une transcendance dans l'immanence, non seulement en ce sens que la conscience se transcende vers lui, mais encore — et peut-être M. Merleau-Ponty n'y a-t-il pas assez insisté — en ce qu'il comporte une vérité qui ne cesse de se dérober à la perception bien que la perception la laisse toujours pressentir : la compréhension immédiate de l'objet en appelle toujours à une explication qui serait une explication de sa nature objective. Et si l'objet perçu n'est pas seulement réel, mais vrai d'une vérité que la perception annonce sans pouvoir la saisir, il en appelle au concept.

» Ainsi l'objet perçu a un statut ambigu : il est cet objet que je perçois parce qu'il m'est présent, mais en même temps il est autre chose; il est cette réalité étrangère que la perception n'épuise pas, qui fait appel à un savoir qui voudrait ne rien devoir à la perception, qui en tout cas m'oblige à remettre en question l'évidence naïve, à décentrer la connaissance pour la désubjectiver. C'est dire que la perception comporte une exigence de vérité et doit prendre conscience de ses propres limites. Une théorie de la perception doit tenir compte de ces limites et ménager une

voie à la réflexion qui cherche la vérité de l'objet dont la perception éprouve la présence; elle doit privilégier l'en-soi aux dépens du pour-nous, en entendant l'en-soi dans un sens non spécifiquement kantien, pour interdir que son *esse* soit réduit à un *percipi*, sans pourtant le faire échapper aux prises de la connaissance. »

J'insisterai simplement sur ce fait qu'à mon sens l'*esse* de l'objet est irréductible à un *percipi*. Il ne le doit qu'à une corrélation entre un phénomène qui le transcende et un *percipi* qui le constitue *en objet*. Mais nous reviendrons sur cette question.

Venons-en donc au montage proprement dit et commençons par cette indispensable mise au point :

Le rythme filmique ayant été ressenti pour la première fois grâce à des faits de montage, on en a conclu que ce rythme lui était conséquent. Ce qui est vrai dans un certain sens, mais absolument faux si l'on entend par là d'une création totale. Cette erreur a suscité, entre 1922 et 1926, une quantité de films qui se croyaient rythmés parce qu'ils présentaient une action fragmentée en d'innombrables et inutiles montages courts. Ce qui était confondre rythme et précipitation et penser que le rythme était une simple affaire de métrique.

Le montage, en effet, outre qu'il permet de construire le film, permet de définir les proportions temporelles des plans et des séquences, c'est-à-dire, en fait, leur longueur relative. Mais le rythme n'est pas de simples rapports de durée. Un film n'est pas rythmé parce qu'on a décidé arbitrairement de monter une suite de plans dans un rapport métrique déterminé. Le rythme est bien davantage de *relations d'intensité*, mais de relations d'intensité *dans des relations de durée*.

L'intensité d'un plan dépend de la quantité de mouvement (physique, dramatique ou psychologique) qu'il contient et de la durée dans laquelle il se produit. En effet, deux plans de même longueur, c'est-à-dire de même durée *réelle*, peuvent donner une impression de durée *plus ou moins grande* selon le dynamisme de leur contenu et le caractère esthétique (cadre, composition) qui leur est propre.

Pour une même action (une bataille, par exemple, telle que la bataille des glaces d'*Alexandre Nevsky*), un plan d'ensemble contient plus de mouvement qu'un plan rapproché. Mais ce mouvement peut être plus intensément ressenti dans un plan moyen. En conséquence, si le plan d'ensemble est de même longueur, il donnera l'impression d'être plus long, parce que moins intense. Mais si, par la quantité des mouvements variés qu'il contient, il requiert une attention plus grande, donc un temps de perception plus long, c'est lui qui paraîtra plus court.

Comme ce qui compte, dans le rythme, ce n'est pas la durée réelle mais *l'impression de durée*, c'est cette qualité seulement qui peut servir de référence et non une longueur métrique déterminée. D'une façon générale — mais telle qu'elle ne saurait être comprise comme une règle mais seulement comme une indication, la chose étant infiniment variable — on peut dire qu'*à longueur égale* un ensemble dynamique semble plus court qu'un premier plan dynamique; mais un premier plan dynamique semble plus court qu'un ensemble statique, lequel, à son

tour, semble plus court qu'un premier plan statique. Autrement dit : plus le contenu est dynamique et plus le cadre est large, plus il semble court; plus le contenu est statique et plus le cadre est étroit, plus il semble long.

Si l'on voulait obtenir au moyen de ces plans une impression de durées équivalentes, il conviendrait d'accorder (par exemple) : 20" à l'ensemble dynamique; 14" au premier plan dynamique; 10" à l'ensemble statique et 6" au plan de détail immobile. Bien entendu il ne s'agit pas d'obtenir des durées égales mais *proportionnelles* à l'intérêt et à la signification du contenu. C'est cet intérêt seul qui peut et doit déterminer la relation des plans, laquelle doit être calculée *en fonction de l'impression de durée produite par chacun d'eux et non en raison de leur longueur métrique*.

Cette impression ne pouvant pas être prévue absolument, en raison des conditions multiples et constamment variables qui la déterminent, c'est seulement *a posteriori*, c'est-à-dire au montage, devant l'image projetée que l'on peut en juger d'une façon précise. D'où l'on peut dire que c'est au montage en effet qu'on *établit* le rythme du film, bien qu'il ne s'agisse point d'une création au sens exact du mot mais d'une simple mise au point.

En d'autres termes, le rythme filmique n'est jamais une structure abstraite obéissant à des lois formelles ou à des principes qui seraient applicables à quelque œuvre que ce soit, mais au contraire une structure impérieusement déterminée par le contenu. *C'est par l'action seulement, par sa mobilité épique, dramatique ou psychologique que le rythme qui soutient cette action peut être perçu comme rythme.* Autrement ce n'est qu'une forme vide que rien ne justifie et qui demeure sans effet.

D'où une suite de rapports qui sont bien moins signifiants *parce que proportionnels* que proportionnels en raison d'une signification interne. Les relations temporelles *affirment* les relations de sens ou de valeur mais ne les déterminent point.

Et c'est là la différence essentielle avec le rythme musical où la durée et les relations de durée sont des contenus signifiant par eux-mêmes, ne se référant qu'au tissu sonore qui les produit. Pour le reste il y a bien des analogies dont nous avons fait état, et celle-ci encore :

« Un assez grand nombre d'impressions sonores semble s'écouler considérablement plus vite que deux ou trois sons de la même intensité et qualité, à vitesse objectivement égale de succession, note précisément Meumann; une série sonore s'écoulant assez vite semble posséder une intensité accrue; un seul son intense a toujours tendance, lorsqu'il s'insère dans une série d'impressions sonores plus faibles, à produire l'apparence d'un changement temporel : en général le temps qui le suit paraît allongé.

» Une distance temporelle emplie d'un nombre suffisant d'impressions sonores simples paraît beaucoup plus longue qu'une « vide » de longueur égale quand elle la précède, et moins longue quand elle la suit. Si les impressions qui l'emplissent sont de nature telle qu'elles occupent l'attention, elle semble plus courte. » (*Aesthetik des Rhythmus*)

Bien entendu le cinéma ignore la mesure. Les changements de plans ne sont pas réglés par des battements isochrones mais l'unité temporelle est assurée par la vitesse constante du défilement à raison de 24 images par seconde. C'est une cadence uniforme qui règle à la fois la continuité du mouvement et l'unité rythmique du film. Il s'agit évidemment d'une cadence mécanique — comme la mesure — et non du tempo assuré par l'œuvre elle-même à l'intérieur de ce cadre fixe. On peut donc appeler « mètre », au cinéma, cette valeur traductible en unités métriques : 1 seconde = 24 images = 0,45 m. Toutefois cette cadence n'existe, on le sait, que depuis le cinéma parlant. Au temps du muet elle était de 16 images-seconde. Elle n'a été portée à 24 images que pour des nécessités d'enregistrement sonore, afin d'assurer une longueur de film permettant d'inscrire les vibrations de haute fréquence sans qu'il y ait superposition ou saturation. Tant et si bien qu'un film muet projeté aujourd'hui dans des salles équipées pour le sonore est totalement défiguré. Il y a distorsion du rythme et des mouvements, comme d'un disque 45 tours que l'on tournerait à 33 — ou l'inverse. Il conviendrait donc de le projeter à sa cadence normale. Il suffit pour cela de changer les pignons d'entraînement, ce à quoi répugnent évidemment la plupart des directeurs de salles...

47 *Formes et théories du montage*

Le montage consiste — nous l'avons vu — à mettre bout à bout les scènes tournées en les raccordant comme il faut et en donnant à chacune d'elles le temps qui lui convient. Ce travail, strictement artisanal, est l'une des opérations capitales de l'art cinématographique. De lui dépendent en effet la sûreté du rythme et l'équilibre du film[1]. Toutefois ce n'est rien de plus qu'une minutieuse et difficile mise au point, un travail qui a pouvoir de création mais n'est point créateur en ceci qu'à de très rares exceptions près on n'échaffaude pas un film au montage.

D'où vient alors cette idée d'un montage conditionnel jouant un rôle déterminant dans le langage filmique ?

Simplement — comme toujours — d'une confusion verbale. Ce qui est effectivement créateur, c'est *l'effet-montage*, c'est-à-dire ce qui résulte de l'association, arbitraire ou non, de deux images A et B qui, rapportées l'une à l'autre, déterminent dans la conscience qui les perçoit une idée, une émotion, un sentiment, étrangers à chacune d'elles. Mais cet effet — bien que les conséquences n'en soient pas les mêmes — peut être obtenu par le glissement d'un travelling, voire par la mise en place

[1] Nous passons sur les faits de synchronisation, voire de rattrapage (qui consistent parfois à monter, pour un même plan, le son de la prise n° 2 sur l'image n° 4) et sur quantité de détails techniques, la technicité étant ici hors de propos. Nous renvoyons le lecteur aux nombreux ouvrages publiés sur la question, notamment aux publications de l'IDHEC et à *la Technique du cinéma*, de Michel Wynn (Eyrolles, 1956).

dans le même cadre de deux actions simultanées agissant ou réagissant l'une sur l'autre. Dans tous les cas il s'agit de rapporter des images A et B — c'est-à-dire plus exactement, de juxtaposer des faits, des choses ou des événements compris en A et B.

Certains puristes du langage affirmeront qu'à l'exception du dernier exemple il ne s'agit pas d'une *juxtaposition*, puisque les images se succèdent, mais d'une *superposition*. Je maintiens qu'ils ont tort. S'il ne s'agit pas d'une juxtaposition spatiale, il s'agit bel et bien d'une juxtaposition *dans le temps* — et telle que l'on peut dire que les douze coups d'une horloge se juxtaposent, car, en fait, ils ne se superposent pas. S'ils le faisaient on ne saurait les distinguer les uns d'avec les autres.

Nous avons déjà insisté sur ce point : *l'effet-montage*, qui est à la base du langage filmique, n'est que la transposition des implications logiques du langage où sujet, verbe et complément n'ont de sens que relativement entre eux. L'expression verbale n'est pas autre chose qu'un « montage de mots » que l'on fait plus ou moins bien selon qu'on est Racine ou Campistron. A cette très grande différence près que les mots sont à portée de la parole : il suffit de les dire. Les images, elles, doivent être constituées. Et encore, que les mots n'engagent jamais que des concepts alors que les images engagent des faits concrets; d'où leur puissance émotionnelle directe mais d'où, aussi, leur difficulté d'être.

Si donc, dans une certaine mesure, le montage est l'art d'exprimer et de signifier en associant les plans d'une manière telle que cette association déclenche une idée ou un sentiment, on ne saurait dire que tout changement de plan, toute relation d'images a ou peut avoir un semblable effet. Ainsi que Barthès l'a justement souligné « on peut imaginer des séquences purement épiques, a-significatives; on ne peut imaginer des séquences purement signifiantes ».

Aussi bien le montage assure-t-il *d'abord* la continuité du film. En organisant la succession des plans il donne à chaque séquence un sens qu'elle n'aurait pas si elle était organisée autrement. Mais il s'agit du sens dramatique ou psychologique imprimé au développement linéaire du récit et non d'un sens symbolique ou allusif qui, pour être fréquent, n'en est pas moins accidentel.

Toutefois — et suivis en cela par presque tous les cinéastes soviétiques — Eisenstein et Poudovkine ont tenté, vers la fin du muet, de faire de cette expression symbolique la forme essentielle du langage filmique. Le déroulement logique de l'action n'était le plus souvent qu'un fil conducteur, une base thématique permettant et suscitant des effets de montage. L'un et l'autre, cependant, leur ont fait jouer des rôles très différents.

Si je dis, par exemple : « Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur », il est évident que j'exprime une idée, un sentiment, lesquels ne sont donnés et signifiés que par la phrase entière, par le rapport des mots entre eux, par leurs relations réciproques dans l'organisation d'un développement verbal à la fois narratif et comparatif. Ce développement peut être rapproché du montage courant. Le terme de comparaison

qui enrichit la phrase peut être rapproché du symbole visuel né de quelque juxtaposition concertée. Ici, la métaphore *s'ajoute* à la description; elle est *incorporée* dans son développement linéaire et l'achève en lui donnant un sens particulier. C'est ainsi que l'image-symbole est employée par Poudovkine. Elle est introduite dans la continuité logique de l'action et subordonnée aux conditions du récit, bien qu'elle tienne presque toujours la première place dans la signification de ce récit. En fait, c'est cette forme de montage qui a prévalu et qui prévaut nécessairement dans toute construction cinématographique ayant pour objet le développement d'un thème de caractère dramatique ou psychologique, c'est-à-dire plus généralement d'une réalité événementielle dont les modalités exigent un déroulement progressif et continu.

Chez Eisenstein, au contraire, si l'image-symbole est invitée à poursuivre le développement d'une idée à partir d'une description quelconque, c'est par une sorte de déviation constante en dehors ou à côté de cette description même. Le montage consiste pour lui à créer, par le rapport de deux images, une émotion-choc (accordée bien sûr avec le sens de l'action) afin de déterminer dans l'esprit du spectateur une idée et, par la suite, un ensemble d'idées grâce auxquelles il est possible de conduire l'œuvre à sa finalité émotionnelle ou dialectique.

Le symbole n'est plus, comme dans le montage courant, une image intervenant dans la continuité pour éclairer ou modifier le sens de l'action mais seulement le résidu d'une émotion-choc. Celle-ci se cristallise sur le « donné imagé » qui devient momentanément symbole de l'idée provoquée. L'image choisie n'est pas chargée de sens par une implication se référant à la texture du drame; elle s'y oppose et provoque un heurt d'où naît une idée impliquée par relation logique entre des faits sans rapport immédiat. On voit tout de suite que, plutôt que de s'inscrire dans la narration proprement dite, plutôt que d'être soumise à la continuité, elle s'en sert. Celle-ci, sans lui être toutefois subordonnée, ne devient plus qu'un cadre. La dialectique n'est plus dans le développement psychologique ou dramatique de l'action mais dans l'enchaînement des idées suscitées par cette action. C'est, selon Eisenstein, « le chemin de connaissance tracé à travers le jeu vivant des passions et appliqué aux moyens spécifiques du film ».

Ce sont ces conceptions qui donnèrent lieu aux innombrables théories basées sur l'effet-montage considéré comme la clef de voûte de l'expression filmique, chose à la fois vraie et fausse selon l'entendement plus ou moins large que l'on peut avoir de cet effet, mais qui ne laisse pas d'être inexacte si l'on s'en tient exclusivement à ces formes excessives. (Excessives dans la mesure où l'on veut y voir les bases d'une esthétique générale au lieu d'y voir seulement l'expression d'une stylistique personnelle.)

Quoi qu'il en soit, si le sens d'une continuité dépend de l'ordre et de l'agencement des plans, ce sens, cette signification, cet ordre de montage sont institués au *découpage*. La construction, le développement de l'action, le rythme même sont choses déterminées lors de la conception théorique du film.

Quoique obtenu *a posteriori*, l'effet-montage n'est jamais que le résultat de principes organisateurs délibérément et intentionnellement choisis. Si le réalisateur doit tourner des scènes non prévues ou modifier son découpage, il a toujours en vue les formes dont il escompte une signification précise.

Ce n'est donc pas le fait du montage qui importe, ce sont les *principes du montage*. Et ces principes ne sont « du montage » que parce qu'ils se trouvent effectivement et matériellement réalisés au cours de cette opération. A mieux dire, *ce sont les structures formelles, du choix et de l'organisation desquelles dépend toute la dialectique du film.*

Certes, une marge d'appréciation suffisante permet d'apporter en dernière instance les modifications jugées nécessaires, mais la « dialectique du montage » existe *intentionnellement* dans le découpage, tout comme la mise en scène elle-même. L'un et l'autre préexistent à leur mise en œuvre à la manière d'une symphonie qui, dans la partition, préexiste à toute exécution future[1]. Mise en scène et montage ne sont des créations qu'au second degré c'est-à-dire dans une limite plus ou moins stricte mais nécessaire, déterminée par les exigences du scénario.

Quoi qu'en prétendent certains il n'y a pas, il n'y a jamais eu et il ne peut pas y avoir de création *a posteriori*, sauf dans certains cas extrêmes dont l'exception, justement, vient confirmer la règle. Autrement dit, tout montage valable, dès l'instant qu'il répond à une œuvre intentionnelle, est un montage *a priori*.

Les longues discussions entre « théoriciens du montage » et « théoriciens du découpage », que nous avons vu naître à la suite des idées d'Eisenstein et de Poudovkine, et revenir sur le tapis au cours de ces dernières années à la suite principalement des films d'Orson Welles, sont aussi vaines que dérisoires, découpage et montage étant les deux aspects complémentaires d'une seule et même chose. L'un est *d'intention*, l'autre d'application mais l'un ne va pas sans l'autre. La seule différence c'est qu'outre le fait d'être à la fois un pré-montage et une pré-mise en scène, le découpage prévoit l'évolution des personnages et des circonstances, organise la structure du récit.

Bien entendu, les structures changent avec les moyens techniques comme avec les genres et les styles. Les formes actuelles ont assez peu de rapports avec celles d'autrefois. Poursuivant l'expression d'une durée psychologique toujours plus sensible, le cinéma tend vers une plus grande fluidité du récit. L'emploi de plus en plus fréquent des prises de vues mobiles, l'utilisation du champ « en profondeur », un morcellement moins fragmentaire ont singulièrement modifié les normes du montage. Il n'en reste pas moins que ses principes demeurent, et si les formes que nous étudierons d'abord et qui furent instituées vers la fin du cinéma muet sont relatives surtout à des successions de plans fixes, elles sont toujours valables dans les cas qui justifient d'une semblable expression.

[1] Un film, nous l'avons souligné, n'existe qu'en ses images constituées et projetées. Aussi bien la préexistence dont on parle ici n'a-t-elle de sens que *pour l'auteur*.

Parmi ces formes essentielles nous en retiendrons quatre d'où découlent toutes les autres, lesquelles ne sont que du mélange de ces formes pures, dont la pureté, d'ailleurs, ne saurait être qu'exceptionnelle.

Nous distinguerons tout d'abord le montage *narratif* qui n'a d'autre but que d'assurer la continuité de l'action, quelles que soient les idées exprimées ou suggérées à la faveur des événements décrits. Institué par les Américains, c'est le plus fréquemment utilisé. C'est le montage de presque tous les films qui « racontent une histoire ».

Ensuite, le montage *lyrique* qui, tout en assurant la continuité narrative ou descriptive, se sert de cette continuité pour exprimer des idées ou des sentiments qui transcendent le drame. C'est le montage type des films de Poudovkine.

Puis le montage d'*idées* ou montage « constructif » propre à Dziga Vertov, seule forme qui permette l'élaboration totale d'un film à la table de montage, c'est-à-dire *a posteriori*, mais qui n'est guère applicable que dans les « montages d'actualités ».

Enfin le montage *intellectuel* d'Eisenstein, qui se propose bien moins d'assurer la continuité d'un récit que de le construire, et moins d'exprimer des idées à la faveur de ce récit que de les *déterminer* dialectiquement.

Il va sans dire que les « idées » auxquelles nous faisons allusion doivent être entendues au sens psychologique du mot. Ce sont des concepts qui, sans doute, peuvent entraîner des jugements à la suite des sentiments provoqués mais ce ne sont jamais des opinions qui seraient simplement communiquées ou suggérées par les images, le but de l'art n'étant point du tout de formaliser des pensées mais de promouvoir un acte de conscience et de susciter la réflexion.

Nous reviendrons sur le montage narratif puisque c'est sous cette dénomination que l'on peut entendre le montage de presque tous les films. Malgré la valeur de signe que les images y prennent assez souvent, c'est un montage que l'on pourrait dire invisible en ce qu'il ne force jamais la logique du concret. Ainsi que le remarque André Bazin, « le morcellement des plans n'y a pas d'autre but que d'analyser l'événement selon la logique matérielle ou dramatique de la scène. C'est la logique qui rend cette analyse insensible : l'esprit du spectateur épouse naturellement les points de vue que lui propose le metteur en scène parce qu'ils sont justifiés par la géographie de l'action ou le déplacement de l'intérêt dramatique. » (*Qu'est-ce que le cinéma ?*)

Dans cette sorte de montage on peut dire que « toute perception est suffisante qui atteste de la présence de l'objet ». Qu'elle soit elliptique, allusive, suggestive ou descriptive, la forme n'a d'autre but que d'informer. Elle ne retient l'attention que pour la mieux centrer sur les faits où chaque chose engagée est une « chose complète » quant à sa nécessité d'être là, bien qu'elle ne livre jamais qu'un aspect fugitif et disparaisse aussitôt son rôle accompli. Les choses, en effet, ne sont là que pour contribuer à l'avancement de l'action. Elles ne deviennent symbole que pour favoriser l'entendement. La signification est bien moins dans la jouissance esthétique d'un moment privilégié que dans le mouvement

lui-même, dans le dynamisme d'une narration cursive sollicitée par une action alors devenue rythme. Rythme du récit et rythme des événements sont entraînés dans un même élan et, bien que la fréquence des plans puisse être assez faible, le rythme du récit est presque toujours rapide, rien jamais ne venant le contrarier.

Dans les formes lyriques, c'est le contraire qui se produit. Si le montage contribue au développement du récit, la forme est analytique bien plutôt que descriptive. Elle entend informer mais aussi et surtout exalter, magnifier. Les événements les plus significatifs sont fragmentés en une série de plans très rapprochés, de telle sorte que le montage les présente sous tous les angles. Mais il s'agit bien moins d'une analyse kaléidoscopique qui n'ajouterait guère à l'intelligence du drame que d'une façon d'appréhender les choses, de tourner autour d'elles, de ne rien perdre de ce qu'elles pourraient révéler au gré d'un développement qui suit leur mouvement sous toutes ses phases et en perçoit presque simultanément tous les aspects. Les profils choisis, qui s'additionnent en une sommation exhaustive, constituent une véritable *exploration* au cours de laquelle il s'agit bien moins de préciser la qualité de *signe* que peut prendre un objet quelconque que d'exalter sa valeur proprement *signifiante*.

Le gros plan, avons-nous dit par ailleurs, donne une impression tactile, sensuelle des choses. Mais, en les isolant, il en fait une manière de symbole : l'objet devient la représentation vivante du concept qu'il figure, un *analogon* à l'état pur. On peut donc dire que le gros plan est d'autant plus abstrait sur le plan intellectuel que son contenu est plus *sensiblement* perçu. Rien n'est plus concret que ce qu'il *montre*, mais rien n'est plus abstrait que ce qu'il *laisse entendre*.

S'il est vrai que nous n'avons conscience d'une chose que par l'intermédiaire de ses relations avec le monde extérieur et si cette chose est relative à notre perception, on peut dire qu'elle est fondamentalement subjective. Or, dans le gros plan l'objet n'est saisi que par rapport à ses propres parties et par rapport au cadre qui limite le champ. N'ayant à structurer qu'un ensemble de rapports se référant à une même unité objective, la perception l'emporte sur l'intellection. L'objet, qui se trouve en quelque sorte « intériorisé », est *éprouvé* et *ressenti;* il n'a pas à être *compris*. L'intellection n'est que du concept qu'il figure.

D'autre part, la mise en valeur du détail est toujours le résultat d'une vision personnelle. L'auteur traduit son émotion en la communiquant à travers une « incantation » qui est une sorte de prise de conscience plus totale du monde et des choses. De telle sorte que, dans le même temps qu'il *éprouve* l'objet, le spectateur éprouve intimement la vision de l'auteur. L'identification subjective est plus complète que dans toutes les autres formes filmiques.

Lorsque, dans *la Mère*, Poudovkine nous montre le mari à demi ivre rentrant chez lui, décidé à prendre les poids de l'horloge pour les échanger contre un peu de vodka, la scène est décomposée comme suit : - Tout d'abord un *demi-ensemble descriptif* situe l'action : on voit le père arrivant auprès de l'horloge tandis que la mère, qui le suit du

regard, comprend l'intention qui l'anime. On a ensuite :
- *Plan américain :* Le père devant l'horloge. Il la regarde.
- *Plan américain :* La mère, inquiète, observe son mari.
- *Premier plan* (forte plongée) : La main du vieux saisit une chaise et l'approche de l'horloge. Il monte sur la chaise (on ne voit plus que ses bottes).
- *Premier plan* (autre angle) : Les bottes du vieux, sur la chaise. Il se hausse sur la pointe des pieds.
- *Gros plan :* La tête du vieux s'approche du cadran. Il tend les mains et s'apprête à décrocher les poids.
- *Gros plan :* La mère, qui pousse un cri, se précipite et disparaît hors champ.
- *Très gros plan :* Les mains du vieux essaient de décrocher les poids.
- *Plan américain :* La mère arrive auprès de son mari et tente de l'en empêcher en le tirant par le bas du veston.
- *Premier plan* (légère contre plongée) : la mère, agrippée au veston du vieux, tire de toutes ses forces. Le vieux riposte en lui donnant un coup de botte.
- *Très gros plan* (autre angle) : Les mains agrippées le tiraillent en tous sens, jusqu'à lui faire perdre l'équilibre.
- *Premier plan :* Les mains du vieux décrochent l'un des poids. Le haut du corps, cependant, oscille.
- *Premier plan* (légère plongée) : Les jambes du vieux, sur la chaise. La chaise glisse.
- *Gros plan :* Il se raccroche d'une main à l'un des poids de l'horloge tandis que sa tête disparaît hors champ.
- *Premier plan* (plongée) : Le vieux qui vient de choir est allongé sur le sol (on ne l'a pas vu tomber; un bref raccourci élimine le temps de la chute). On voit, à côté de lui, la chaise, l'horloge brisée, le cadran et les poids.
- *Très gros plan* (pris à ras du sol) : Un rouage de l'horloge roule sur le sol puis s'arrête en giroyant.

Bien entendu tous ces plans sont raccordés *dans le mouvement.* Leur suite reconstitue l'événement global dans un développement *continu.* Néanmoins, du point de vue strictement informatif, cette analyse du geste est parfaitement inutile; elle ne *dit* rien de plus. Pour *décrire* une action aussi brève, un seul plan aurait suffi; deux ou trois à la rigueur, aux fins de départager objet et sujet, cause et effet, sans plus. On voit donc que l'intention est bien moins d'analyser l'événement que de le *décanter;* d'en donner une traduction « idéale »; de l'invoquer en le recréant après l'avoir décomposé en ses aspects les plus significatifs.

Ce n'est point du tout le langage d'un romancier qui va au plus court et élimine ce qui n'est pas indispensable à l'expression du contenu. Ici, bien au contraire, on s'arrête sur chacune des phases pour les exalter ou les chanter, de telle sorte que, malgré la grande fréquence des changements de plans et, donc, une cadence particulièrement sensible, le rythme est extrêmement lent. On tourne autour des choses que l'on exploite jusqu'à l'épuisement, mais on n'avance pas. L'action piétine.

C'est un art qui prend prétexte du moindre événement pour en faire un « motif ». Plutôt que d'être suivi dans son développement linéaire, le drame n'est qu'un enchaînement d'actes ou de moments privilégiés. La construction dramatique est déficiente mais le film n'est pas construit comme un roman : c'est une suite de « chants » ajoutés les uns aux autres comme dans un poème épique.

Poudovkine, d'ailleurs, nous renseigne clairement sur ses intentions dans son ouvrage intitulé *Film technique :*

« Le fait de filmer, dit-il, peut n'être pas seulement une simple *fixation* de l'événement qui se passe devant l'objectif, il peut être aussi une *forme particulière* de représentation de cet événement. Entre l'événement lui-même et son apparence à l'écran, il y a une différence assez marquée. C'est *précisément cette différence qui fait du cinéma un art.* Guidée par le réalisateur, la caméra se charge d'éliminer le superflu et de diriger l'attention du spectateur de telle façon qu'il ne verra que ce qui est important et caractéristique. (...)

» Quand nous voulons comprendre quoi que ce soit, nous commençons toujours par un aperçu général, et ensuite, par un examen de la plus grande intensité, nous augmentons notre compréhension avec un nombre de détails sans cesse accru. Le particulier, le détail, implique toujours l'intensité. C'est de cela que dépend la forme d'un film; de son pouvoir particulier de donner une représentation spécialement vive et précise du détail. La force de la représentation filmique est liée au fait que, au moyen d'une caméra, elle s'efforce de pénétrer aussi profondément que possible, jusqu'au cœur de chaque image. La caméra, en quelque sorte, fouille les recoins cachés de la vie; elle s'efforce de pénétrer là où l'observateur moyen ne va jamais quand il regarde distraitement autour de lui. La caméra va plus loin; chaque chose qu'elle peut voir, elle la saisit et ensuite la rend éternelle sur la pellicule. Quand nous nous arrêtons à une image réelle de la vie, nous devons faire un certain effort et passer un certain temps à aller du général au particulier, à accroître notre attention jusqu'au moment où nous commençons à remarquer et à saisir les détails. Grâce au montage, le film élimine cet effort. Le spectateur de film est un observateur idéal. Et c'est le réalisateur qui le fait tel. Dans la mise à jour du détail enfoui, il y a un élément de perception, l'élément créateur qui fait du travail de l'homme un art, le seul élément qui donne au spectacle sa valeur finale.

» Montrer quelque chose comme tout le monde le voit, c'est n'avoir *rien* accompli. Ne cherchons pas une matière qu'on embrasse d'un coup d'œil général et superficiel mais quelque chose qui s'ouvre au regard chercheur et attentif qui peut voir plus profondément. C'est la raison pour laquelle les plus grands artistes, ces techniciens qui sentent le film le plus intimement, approfondissent leur travail avec des détails. »

Au cours de ces dernières années certains critiques, et notamment l'équipe des *Cahiers du cinéma,* se sont élevés contre cette fragmentation intensive en la condamnant *par principe et par définition;* ce qui ne laisse pas d'être absurde. En fait il s'agit, pour l'auteur, de savoir ce qu'il veut faire et pour le critique d'en être informé. Il est certain que, pour

les films qui se proposent uniquement de suivre un développement dramatique ou psychologique, un tel découpage est aberrant. Dans ces conditions — mais dans ces conditions seulement — nos critiques ont raison et leurs railleries sont justifiées. Mais la condamnation d'une forme inadéquate à un genre déterminé ne doit pas entraîner la condamnation de cette forme d'une façon aussi décisive qu'arbitraire.

Cette stylistique n'est applicable qu'à un nombre assez restreint de films, le poème étant, par définition, beaucoup moins fréquent que le récit. Mais il ne viendrait à personne de condamner le style de Claudel ou celui de Péguy sous prétexte qu'il serait délirant d'écrire un roman de cette manière.

Malgré des « montages » n'ayant pas les mêmes effets on peut inscrire dans ces structures lyriques les films d'Eisenstein et ceux de Flaherty. Dans *Men of Aran*, par exemple, ce sont successivement les « motifs » de la barque brisée, de la pêche au requin, de la tempête, et, dans *Louisiana Story*, ceux du paysage, du crocodile, du derrick, qui constituent la matière même du film. Et si le *Potemkine* ne semble pas formé d'une suite de « chants » successifs c'est en raison de son action ramassée dans l'espace et dans le temps. De toute façon, chez l'un comme chez l'autre, la continuité n'est plus guidée par une action dramatique mais par la « dramatisation » d'une suite de moments significatifs.

Le montage d'idées, cher à Dziga Vertov, procède d'une tout autre méthode. Nous avons dit qu'à l'origine ce théoricien se proposait de *saisir la réalité sur le vif*, l'art consistant essentiellement à ordonner des documents choisis et à les assembler de telle sorte qu'une idée nouvelle jaillisse de plusieurs faits *objectifs* et *indépendants* rapportés entre eux. Dans ses principes, ce montage est identique à celui d'Eisenstein, mais ses buts et ses applications sont tout autres.

S'il est pratiquement impossible de construire un film *a posteriori*, certaines pièces faisant toujours défaut, il n'en va plus de même lorsqu'il s'agit des « montages d'actualités », le processus créateur étant alors inversé. Au lieu de partir d'une idée et d'établir les matériaux nécessaires à son expression, on part d'une quantité de matériaux parmi lesquels on opère un certain choix, guidé en cela par une intention vague. Ensuite, d'après ces matériaux et en raison des possibilités qu'ils offrent, on exprime certaines idées relatives à cette intention. C'est un peu comme un poète qui, au lieu de construire ses rimes et sa prosodie en raison d'un thème choisi, exprimerait des idées ou des émotions à la faveur des rimes qui lui viendraient à l'esprit. La chose, on le sait, est fréquente en poésie. Malheureusement on ne manie pas les images comme on manie des mots, car si les mots viennent aisément à l'esprit, les images, elles, n'apparaissent point pour autant qu'on les sollicite. La marge de création éventuelle n'en est donc que plus réduite.

En bref il s'agit, en se servant de documents pris dans des films d'actualité, de juxtaposer des faits ayant une authenticité évidente mais ne signifiant que ce dont ils témoignent. On exprime alors une idée qui, bien entendu, n'existe qu'en raison de ce rapport.

Supposons que je veuille faire un film en prenant pour thème la guerre de 1940. Je choisis dans les actualités une image montrant Hitler vociférant devant une foule galvanisée quelque part à Nuremberg en 1936. J'en choisis une autre montrant Berlin en flammes et les armées alliées entrant dans la capitale en 1945. La simple juxtaposition de ces deux faits réels fera naître immédiatement non pas une idée de cause à effet un peu simpliste mais un sentiment de relation tragique et d'enchaînement causal. En continuant de monter de la sorte des images sans rapport immédiat, mais liées cependant par quelque relation logique, je signifierai des idées avec des images dont je ne serai point l'auteur mais au moyen desquelles j'exprimerai des intentions qui ne le devront qu'à l'habileté plus ou moins grande du montage. Tout en gardant une certaine valeur, les faits authentiques ne pourront plus être considérés que comme des matériaux utilisés dialectiquement, ma dialectique ne prenant appui que sur une authenticité continuellement transgressée.

Il faut exclure évidemment de ce genre les « montages d'actualités » qui n'ont d'autre but que de reconstituer le climat d'une époque en considérant les faits objectivement, c'est-à-dire en tablant sur la valeur strictement documentaire des choses vues sans « construire » des idées par leur entremise. Tels, par exemple, *Nuit et brouillard* et *Ceux du Ghetto*. Mais des films comme la fameuse série des *Pourquoi nous combattons* (1943/1944) relèvent des principes de Dziga Vertov.

Ceux-ci conduisent à créer nécessairement un espace-temps « idéal ». La relation « Nuremberg 1936 - Berlin 1945 » réunit des temps et des espaces assez éloignés. L'art, cependant, consiste à faire en sorte que les différences de temps et d'espace soient à ce point insensibles qu'on ait l'*impression* qu'en passant de l'une à l'autre image on passe d'un lieu à un autre dans un laps de temps assez court. Tout se passe *comme si* les armées alliées entraient dans Berlin à la suite et en conséquence des vociférations d'Hitler. L'effet n'en est que plus violent, mais le sentiment est d'un espace-temps homogène et continu. Autrement dit, de par la force du montage, on *oublie* la situation historique et géographique des faits vrais pour ne plus considérer qu'une signification à la fois logique et arbitraire imposée par leur relation immédiate.

De toutes les formes du montage c'est assurément la plus abstraite. Non seulement elle n'envisage qu'un enchaînement d'idées ou d'émotions intellectuellement provoquées mais, par le fait qu'elle se réfère à des actualités, elle ne prend effet que sur des éléments strictement informatifs dépourvus de qualités émotionnelles autres que de leur contenu. En outre les films d'actualités sont constitués en grande partie par des plans larges; or les qualités spécifiques du plan « d'ensemble » sont à l'inverse de celles du gros plan. Par sa sécheresse logico-informative, en effet, le plan d'ensemble fait de nous le strict observateur des choses qu'il nous transmet et nous éloigne du drame qu'il nous présente en mettant une certaine « distance » entre lui et nous. La participation demeure tout intellectuelle. On est ému par l'action, par les faits, par les idées ou les sentiments qui en résultent, guère par les choses en tant que

« choses » ni par la façon de les présenter — à moins que les qualités plastiques de l'image ne suscitent une émotion propre, ce qui, de toute évidence, n'est pas le cas ici.

Dans le plan d'ensemble, les parties disparaissent au milieu des multiples relations qu'elles entretiennent avec les autres. Et ces relations sont en nombre tel qu'il faudrait considérer, pour chaque point de chaque « objet », tous les rapports de ce point avec tous les points de chacune des autres parties de l'ensemble; sur quoi la Gestalt, à notre avis, n'a pas suffisamment insisté et qui fait qu'en définitive les rapports entre les choses sont plus importants que les choses elles-mêmes. Un « tout » est nécessairement supérieur à la somme de ses parties; et l'on voit pourquoi des éléments identiques peuvent avoir autant de significations que d'organisations différentes, les rapports étant chaque fois différenciés[1].

Dans le plan d'ensemble donc, par le fait que ce sont les relations de mouvement qui importent, la perception est orientée vers la *compréhension* plutôt que vers une prise de conscience dégagée de l'intellection. De telle sorte que si, dans le gros plan, la compréhension passe *d'abord* par l'émotion, ici, l'émotion est *conséquente* de la compréhension. Les notions intellectuelles l'emportent. Dans le cas des gros plans où chaque plan apporte une qualité sensible qui lui est propre, l'entendement ne dépend pas des choses perçues mais de leurs rapports *successifs;* ce sont toujours des formes *différentes* qui s'opposent et se juxtaposent selon un rythme approprié; l'opération intellectuelle est *analytique*. Dans le plan d'ensemble, au contraire, l'opération intellectuelle est *syncrétique*. La durée du plan n'est là que pour permettre l'approfondissement de cette opération comme la saisie des transformations impliquées par le mouvement. Le rythme est du « contenu » (interprétation, mise en scène) autant que du montage, alors que dans le cas des gros plans il est fonction du seul montage.

Il n'est question ici, bien entendu, que de plans fixes. Nous verrons plus loin que, dans les prises de vues mobiles et dans les plans utilisant la profondeur du champ, les vertus sensibles du gros plan et les vertus intellectuelles du plan large peuvent s'unir aisément, quoique à d'autres fins.

Pour nous résumer, si le gros plan est plus concret en perception et plus abstrait en intellection, le plan d'ensemble, lui, est éminemment concret sur le plan de l'entendement logique. Et il l'est d'autant plus qu'il englobe un fragment d'espace-temps plus homogène, une réalité plus « objective ».

Il s'ensuit que, du « plan lointain » au « très gros plan », les cadres filmiques ne témoignent pas seulement d'une différence scalaire comme on le croit généralement, non plus que d'un champ spatial plus ou moins étendu. Chacun d'eux, constituant avec le donné représenté une *forme* qui leur est propre, agit différemment sur le percept et donc sur la

[1] En fait un « tout » n'est pas seulement supérieur à la somme de ses parties; c'est *autre chose*.

conscience, sur l'émotion, sur l'entendement. Un même sujet qui serait tourné une première fois selon un mode constitué en majeure partie de plans larges et une autre fois selon un mode constitué en majeure partie de plans rapprochés donnerait lieu à deux films fort différents, même s'ils suivaient l'un et l'autre un même développement dramatique et un même ordre de montage. L'histoire serait la même mais les impressions, les émotions, les idées et les sentiments exprimés seraient tout autres. Les valeurs seraient transformées, modifiées, bouleversées en raison des qualias différenciés.

Ces questions sont d'une importance capitale en ce qui concerne la composition des images et l'organisation de leurs rapports en vue d'un effet prémédité. Il va sans dire que la plupart des cinéastes les ignorent résolument, bien que d'aucuns en appliquent les principes d'une façon tout intuitive. Nous pensons toutefois que leur connaissance réfléchie augmenterait singulièrement leurs moyens et qu'elle éviterait bien des errements et bien des contresens. Le « génie » n'est pas nécessairement le fait des somnambules, au contraire; chez les plus grands, un Rameau, un Léonard de Vinci, un Eisenstein, la pratique de l'art ne se sépare jamais de la théorie ni de la recherche esthétique.

Venons en maintenant au montage « intellectuel » qui se rapproche des principes de Dziga Vertov en ce sens qu'il s'agit, là aussi, d'exprimer et de signifier par des rapports d'images plutôt que par une continuité simplement additionnelle. Il s'en distingue en ce que, même s'ils appartiennent à une réalité effectivement vécue, les faits ainsi rapportés entre eux sont toujours vus *subjectivement*. Ils sont reconstitués et développés en termes épiques.

Cette différence essentielle étant établie une fois pour toutes, il convient de dire qu'Eisenstein n'a pas formulé *une* théorie du montage mais plusieurs, dont les différentes applications ont eu des effets souvent contradictoires; aussi bien peut-on diviser ces théories selon leurs aspects les plus significatifs qui sont : *le montage des attractions*, le montage « intellectuel » absolu ou *cinédialectique*, et la forme eisensteinienne la plus générale que, faute de qualificatif particulier, j'ai nommée *montage réflexe*.

En quoi consiste donc ce « montage des attractions » qui, s'il ne fut qu'une forme accidentelle du montage eisensteinien, en donne du moins la clef ? Pour le savoir il nous faut considérer l'œuvre théâtrale du metteur en scène et dire quelques mots du théâtre japonais dont les conditions scéniques devaient lui faire découvrir les possibilités du montage avant même qu'il ne les découvre dans les films :

« Dans le Kabuki, précise-t-il, les Japonais nous montrent un *ensemble monistique* d'un genre particulièrement curieux. Sons, mouvements, espaces, voix, *n'accompagnent pas* les acteurs japonais, ne fonctionnent même pas parallèlement, mais sont traités comme des *éléments équivalents*. Il est impossible de parler d'accompagnements au Théâtre Kabuki, comme il est impossible de dire que pendant la marche la jambe droite « accompagne » la gauche, et que les deux sont accompagnées du diaphragme. Le parler d'Ostoujov ne prévaut pas sur la

couleur du tricot de la première actrice; le coup de cymbales équivaut au monologue de Roméo; le grillon du foyer n'est pas moins important qu'une salve au-dessous des fauteuils des spectateurs. Les Japonais en s'adressant à nos sens escomptent le total de sensation de notre conscience. Au lieu d'*accompagnement*, le Kabuki met à nu le procédé d'échange entre différentes matières, entre différentes catégories animatrices. » (*Film Form*)

Examinons maintenant les procédés utilisés par Eisenstein au théâtre. Son premier travail personnel au Théâtre du Peuple *(proletkult)*, lorsqu'il y débuta comme décorateur et metteur en scène, fut la représentation du *Mexicain*, pièce inspirée d'une nouvelle de Jack London. Le sujet de la nouvelle était celui-ci :

Quelques jeunes Mexicains cherchent à se procurer l'argent qui permettra à leur groupe de poursuivre une activité révolutionnaire. L'un d'eux s'arrange pour trouver cette somme en organisant un match de boxe. Le champion sollicité accepte de se laisser battre moyennant une faible partie de la recette. Les camarades empocheront le reste qui comblera les dépenses de l'association. Cependant, au cours du match, le garçon bat réellement le champion fatigué et s'assure ainsi la totalité du prix destiné au vainqueur.

De cette petite nouvelle Boris Arbatov fit une pièce de propagande. La mise en scène avait été confiée à Smishlayev, Eisenstein étant désigné pour dessiner les décors et les costumes. Mais pendant les répétitions, se souvenant de ses lectures concernant le Kabuki, il eut l'idée d'une mise en scène « active » qui rompait avec la tradition. Le centre d'intérêt, le pivot du drame, était le combat de boxe. Normalement la scène rejette à l'arrière-plan les situations de ce genre. On ne représente pas le combat des Horace et des Curiace... Smishlayev, donc, voulait situer le match en coulisse et ne le figurer que par les réactions visibles des comédiens. Or, Eisenstein proposa non seulement de le représenter mais de situer le ring au milieu du théâtre afin, disait-il, d'introduire les spectateurs dans l'action en les faisant passer par toutes les émotions d'un véritable match de boxe, en les intéressant à l'issue du combat autant que les personnages du drame.

L'idée était originale. Smishlayev y souscrivit et laissa à Eisenstein le soin de régler à peu près seul cette mise en scène. La forme circulaire du théâtre — un ancien cirque — offrait la possibilité de monter un ring au milieu. Mais l'intérêt majeur n'était pas d'avoir remplacé le théâtre « à l'italienne » par le théâtre « en rond », ce qui n'était pas tellement nouveau. Le ring ne remplaçait pas la scène qui, par le proscénium, rejoignait l'un des côtés du ring. Il y avait deux centres d'intérêt et de représentation : la scène où l'on suivait l'action dramatique au sens psychologique du mot; le ring où l'on suivait le match qui réagissait sur cette action dramatique. C'était une manière de « montage » avant la lettre, chacune des deux actions ne prenant sa signification qu'en regard de l'autre et la tension ainsi créée devenant la véritable « mise en scène du drame ».

On conviendra que si le théâtre ne représente pas les faits, s'il se contente d'en suivre et d'en décrire les conséquences psychologiques, ce n'est qu'en raison d'une impossibilité matérielle, tout effort de représentation ne pouvant aboutir, dans le cadre étroit de la scène, qu'à un faux semblant. Et l'on admettra qu'un combat de boxe, déjà scénique par lui-même (et qui ne suppose que deux combattants et l'arbitre) était plus facile à représenter que, par exemple, la bataille menée par le Cid contre les Maures...

Quoi qu'il en soit, le théâtre a fondé son esthétique sur cette incapacité, sur ce renoncement. De plus, tout l'effort du théâtre est porté vers l'unité, vers la concentration. Tout en « mettant les spectateurs dans l'action », cette double représentation n'aboutissait en fin de compte qu'à une dispersion de l'intérêt. On ne peut suivre parfaitement deux mouvements situés sur deux plans différents et menés de front en deux champs visuels distincts. Il faut aller constamment de l'un à l'autre et perdre toujours quelque chose de l'un ou de l'autre. On oubliait le fil conducteur, l'idée, la finalité de la pièce, l'action révolutionnaire menée par les Mexicains, pour ne plus voir que le match qui, tout important qu'il soit, n'avait par lui-même qu'un intérêt secondaire. Non seulement il était situé sur le même plan que le drame mais il finissait par se substituer à lui. Ce qui était à l'opposé du propos d'Eisenstein.

Et si, comme le voulait celui-ci, les spectateurs se trouvaient dans le même état d'esprit que les personnages du drame, il devenait inutile d'exposer, par le truchement des acteurs, des sentiments déjà ressentis par eux. L'intérêt dramatique perdait tout son sens. A force de vouloir « objectiver » les sentiments en les rendant palpables, on aboutissait à les subjectiver plus intensément dans la conscience du spectateur. Ce n'était pas sans intérêt expérimental mais, de ce fait, on ruinait la pièce en tant que telle. L'effort d'Eisenstein, si captivant qu'il fut, ne pouvait aboutir qu'à une « déthéâtralisation » du théâtre, contrairement aux efforts de rénovation menés depuis le début du siècle par Stanislavsky et par Meyerhold lui-même, malgré ses relatives excentricités.

Dans *Un homme sage*, il s'efforça de « créer une nouvelle relation spatiale entre le spectateur et l'acteur ». Adaptant lui-même la pièce d'Ostrovsky *Un sage trouve toujours plus sage que soi*, il ne retînt de l'œuvre originale que son propos. Transformant l'étude de mœurs en satire sociale, en commentaire antireligieux, reconsidérant sa structure sur le modèle de la Comedia dell'Arte, il fit de ses personnages des clowns et des acrobates et monta le tout comme un spectacle de cirque. La comédie originale s'effaçait derrière une espèce de jeu absurde opposant les oncles et leurs neveux, les tantes et leurs amants, mais on pénétrait le caractère des personnages grâce à l'opposition constante de leurs paroles et de leurs actes. Ainsi le caractère de Glumov, intrigant et hypocrite, apparaissait-il dans toute sa complexité sous le masque même de la caricature. L'un des passages les plus significatifs du spectacle était la scène où celui-ci, afin de s'approprier la fortune de sa tante Mamayeva, lui fait la cour et lui déclare son « irrésistible penchant ».

Pendant toute la scène Glumov se balançait sur un fil de fer aérien et sa position physique symbolisait sa situation morale, situation délicate au cours de laquelle il jouait... sur la corde raide.

Parfois, au contraire, les agissements fortuits remplaçaient le monologue intérieur, révélant ainsi ce que les personnages voulaient cacher. Le dialogue passait non seulement d'un personnage à l'autre mais encore d'une action morale à une action physique et, au besoin, entremêlait les intrigues dans une sorte de jeu de passe-passe qui augmentait la satire en la parodiant. Sous le couvert de la bouffonnerie c'était un ensemble de motifs qui « réagissaient » les uns sur les autres et dont le sens éclatait à la faveur de ces réactions. L'idée n'était ni dans les faits, ni dans l'expression dramatique mais dans leurs rapports. Là encore c'était du « montage » avant la lettre. C'était le théâtre augmenté des ressources du cirque, du music-hall et du ballet, mais un théâtre qui disparaissait finalement derrière tout ce qu'il voulait accaparer. Le cinéma lui-même était de la partie, Eisenstein ayant eu l'idée d'introduire un petit film qui relatait les actes et les pensées de Glumov tout au long d'une semaine et dont l'action contrastait avec la situation du personnage agissant sur la scène.

C'est cette forme relationnelle qu'Eisenstein appelle « montage des attractions », celles-ci (match de boxe, pirouettes ou exercices périlleux) étant des actes secondaires susceptibles de signifier certaines idées de par leur connexion avec les scènes principales. Tenues pour remarquables en raison de leur nouveauté surprenante, ces recherches, toutefois, ne pouvaient aboutir qu'à une impasse. Les données du théâtre s'avéraient incompatibles avec le propos du réalisateur. Il fallait trouver un moyen d'expression plus adéquat; il existait : c'était le cinéma.

En mai 1923, au moment où Eisenstein quittait la scène pour l'écran, il publia dans la revue d'avant garde *Lef* (*Lévy Front Iskousstva* - Front gauche de l'Art) dirigée par Maïakowsky, un manifeste exposant ses théories. Se proposant alors de les appliquer au cinéma, il disait notamment :

« Dans notre conception du théâtre, l'attraction est le moment particulier durant lequel tous les éléments concourent à déterminer dans la conscience du spectateur l'idée qu'on a voulu lui communiquer en mettant celui-ci dans l'état d'esprit ou dans la situation psychologique qui a suscité cette idée même. Le moment qui peut être préparé et calculé afin de produire une émotion-choc.

» L'attraction n'a rien de commun avec les exploits acrobatiques ou comiques qui trouvent leur finalité en eux-mêmes ni avec les trucs de prestidigitation qui n'ont d'autre objet que leur propre accomplissement. L'attraction, au contraire, est basée sur la réaction des spectateurs.

» Appliquée avec méthode elle rend possible le développement d'une mise en scène « active ». Au lieu du reflet statique d'un événement — où toutes les possibilités d'expression sont maintenues dans les limites du déroulement logique de l'action — nous proposons une nouvelle forme : le montage libre d'attractions arbitrairement choisies, indépendantes de l'action proprement dite (choisies toutefois selon le sens de

cette action), le tout concourant à établir un effet thématique final. Tel est le montage des attractions. »

Nous venons de voir quels étaient, au théâtre, les dangers de cette solution. Au cinéma, l'objection majeure est qu'une telle opération n'est valable qu'autant qu'elle utilise des éléments vivants (au sens dramatique du mot) dont elle tire sa puissance émotionnelle en même temps qu'une signification symbolique concrète. Elle perd sa validité lorsqu'elle agit avec des symboles *arbitrairement choisis* et *appliqués* sur le réel au lieu d'être *impliqués* par lui. Eisenstein devait plusieurs fois tomber dans ce travers en systématisant à l'excès sa découverte, s'en servant parfois pour plaquer du « non vivant » sur le vivant, aboutissant alors à une sorte de formalisation abstraite, forçant les éléments choisis à s'inscrire tant bien que mal dans un cadre qui n'était pas à leur mesure.

Dans son premier film, *la Grève*, qui retrace l'épisode d'une grève dans une usine métallurgique et la répression par les soldats du Tsar, il oppose à des plans montrant les ouvriers poursuivis et mitraillés, des plans montrant un bœuf égorgé dans un abattoir. L'effet est saisissant. Mais si l'idée est signifiée, la vérité dramatique est faussée, l'authenticité est trahie. En effet, toute l'action se passe dans l'usine et dans les rues; nullement dans les abattoirs qui se trouvent arbitrairement et illogiquement insérés dans un événement qui leur est étranger. C'est donc uniquement l'artifice du metteur en scène qui s'impose à seule fin de provoquer une idée à la faveur du drame.

En 1924, la nouveauté de ce montage a pu surprendre. Le spectateur, subjugué, emporté par l'intensité du mouvement, oubliait la raison dramatique pour ne saisir que la raison dialectique. Il n'en est plus ainsi aujourd'hui où il voit immédiatement l'artifice d'une telle juxtaposition. Tenu par l'« idée » et par l'idée seule, Eisenstein devait souvent agir de la sorte, négligeant sinon l'authenticité des faits, du moins l'authenticité du récit.

Bien qu'il n'y ait pas à proprement parler de montage des attractions dans *Octobre*, on y relève ici et là des erreurs relatives à cette forme, Eisenstein y esquissant ce qu'il appellera plus tard la « cinédialectique », aspect encore plus intellectuel et plus arbitraire du montage. Ainsi, lors du deuxième Congrès des Soviets, pendant l'attaque du Palais d'Hiver, les discours de mauvaise conscience des Mencheviks sont entrecoupés de plans montrant des mains jouant de la harpe. L'idée, d'ailleurs purement littéraire, est de donner aux propos des Mencheviks le ton et l'allure d'un pleurnichement lyrique, d'une chanson faite pour endormir les auditeurs. Mais si l'idée, quoique assez maniérée, est valable, on peut se demander : que viennent faire ces harpes et ces harpistes dans la réalité objective et concrète de la réunion ?

Dans le même film, au moment où Kornilov s'apprête à marcher sur Pétrograd à la tête de l'armée blanche, une image montre le général dressé sur son cheval dans une attitude avantageuse et autoritaire, quasi napoléonienne. L'impression est renforcée par l'effet de la prise de vues, en contre-plongée. Mais cela ne suffit point; Eisenstein juxtapose une image faisant voir, sous le même angle, une statue équestre qui ajoute

au dérisoire de l'attitude et l'affirme. Soit. Mais que vient faire cette statue dans la continuité logique de l'action et surtout dans les plaines de la Russie septentrionale ?

Ailleurs, on voit Kerensky dans l'un des grands salons du Palais d'Hiver. Il répète un discours, va et vient, gesticule et se contemple ici et là. L'un des plans montrant le minuscule petit homme perdu dans l'immensité de la salle ajoute à l'impression de solitude, d'abandon qui règne autour de lui. Mais sur l'une des cheminées du salon il y a une statue, un buste de Napoléon. Et, bien sûr, Eisenstein ne manque pas d'y opposer divers plans de Kerensky posant avantageusement devant les miroirs. Le rapport est possible parce que cette statue fait partie du décor. Elle est incluse dans l'espace du drame, intéressée — si l'on peut dire — à l'action, d'autant que Kerensky à plusieurs reprises passe devant elle et la regarde. Mais, soudain, voici que les portes s'ouvrent à grands fracas. Le Palais d'Hiver est pris et les gardes rouges entrent dans les salons. Kerensky n'aura que le temps de s'esquiver. Or, au moment même où les portes, grandes ouvertes, livrent passage aux révolutionnaires, un plan montre le buste de Napoléon brisé, éparpillé sur le sol. Qui l'a fait tomber ? Personne si ce n'est Eisenstein lui-même. Il était simple pourtant d'introduire ce symbole dans la réalité concrète : passant devant la cheminée en gesticulant, Kerensky pouvait accidentellement faire choir le buste. On avait alors le montage suivant : le buste tombe; les portes s'ouvrent; Kerensky s'enfuit; le Napoléon gît, brisé, sur le sol. Si simple qu'Eisenstein, hypnotisé par l'idée seule, n'y a pas songé ou ne s'en est pas soucié (ou alors a fait ici du montage *a posteriori* sans avoir prévu cet effet au découpage...).

Un peu avant cette scène on a vu Kerensky, entouré de ses ministres, entrer au Palais d'Hiver. Tandis qu'il gravit les marches du grand escalier qui accède aux appartements impériaux et au fur et à mesure qu'il s'élève, on a une suite de plans intercalés de sous-titres qui indiquent successivement : Ministre de la Guerre, Ministre de la Marine et de l'Air, Ministre des Affaires étrangères, Ministre de l'Intérieur, Généralissime, Dictateur, soulignant, non sans ironie, qu'il s'est attribué la majorité des portefeuilles. Mais le grand escalier n'a cependant qu'une trentaine de marches; il n'accède qu'au premier étage. On voit donc — et sous des angles différents — Kerensky gravir à plusieurs reprises *les mêmes marches*. L'idée est de signifier le non-sens de son action, sa vanité, son absurdité : il monte mais n'avance pas. Cependant la réalité est faussée. On objectera que c'est ici sans importance car, en fait, rien ne ressemble autant à une marche qu'une autre marche et le constant changement d'angles et de points de vue fait disparaître les points de repère les plus évidents. Ensuite, Kerensky étant arrivé au premier palier, une prise de vues en contre-plongée le montre de telle façon qu'au-dessus de lui l'une des statues du chapiteau (la gloire tendant une couronne) semble ceindre son front et laurer le dictateur à son apogée. L'ironie alors est d'autant plus sensible que l'image ne choque point; et elle ne choque point parce qu'Eisenstein s'est servi pour ce faire de l'une des

statues qui font *réellement* partie du décor, d'un objet qui se trouve dans l'espace authentique du drame. Il *se sert* de la réalité. Il *l'interprète*, mais il ne la *trahit pas*, il ne la *fausse* pas. Il n'introduit pas — si l'on peut ainsi dire — un corps étranger dans la réalité objective des faits, alors que dans les exemples précédents le conflit était toujours amené *au détriment* du réel.

A plusieurs reprises Poudovkine a cherché et obtenu des effets analogues. Montrant, dans *la Fin de St-Petersbourg*, un industriel donnant des ordres au téléphone, il intercale, entre deux plans de celui-ci, un plan de la statue de Pierre Le Grand, au geste autoritaire et dominateur. Mais cette statue se trouve *réellement* sur une place de St-Petersbourg et nous l'avons vue auparavant dans le film. Si la comparaison n'est pas moins arbitraire que pour Kornilov, du moins la situation de la statue rend cette relation possible. Parfois (rarement, il est vrai...) Poudovkine a su faire de l'Eisenstein mieux qu'Eisenstein lui-même. Ainsi, dans la dernière partie de *la Mère*, le flot sans cesse grandissant des grévistes et des manifestants, après avoir délivré les prisonniers, poursuit son chemin, brisant toutes les entraves. Et Poudovkine entrecoupe ces plans d'une série d'images montrant la Néva charriant des glaçons qui se brisent comme si elle venait, triomphante, de faire éclater son corset de glace. Mais nous sommes à St-Petersbourg et la Néva fait partie du décor. Mieux : les manifestants longent le fleuve sur le Mail et traversent le pont de fer qui l'enjambe. L'événement et le terme de comparaison sont dans le même espace, composent la même réalité objective tout en rejaillissant symboliquement l'un sur l'autre. Ainsi que ce pont de fer sur lequel apparaîtront les cosaques qui viendront charger et sabrer les manifestants, pont de fer dont la rigidité anguleuse est synonyme de la force aveugle, implacable et militaire des cavaliers armés.

L'un des enseignements que l'on peut tirer de ces exemples, c'est que le « comme » est impossible au cinéma, à moins que le terme de comparaison ne fasse partie de l'espace dans lequel se trouve le comparé, s'il n'est pas, de quelque autre manière, intéressé au drame proprement dit.

L'image de la statue à côté du général Kornilov, c'est un peu comme si Eisenstein nous disait : « Arrogant, ambitieux, infatué de sa personne, Kornilov était dressé sur son cheval *comme* Napoléon lui-même et se prenait déjà pour un empereur. » Mais, dans la phrase, l'image est purement conceptuelle. Elle est un appel — ou un rappel — à la conscience du lecteur. Elle ne se situe pas sur le même plan que la description. Au cinéma, au contraire, elle est située sur le même plan que l'image du réel, parce qu'elle est image elle-même et, comme telle, objective et concrète tout autant que la première. Mais elle est image d'une autre réalité située dans un autre temps et dans un autre lieu. Les deux images ne peuvent pas coïncider. Bien qu'il y ait identité ou rapports entre elles sur le plan de l'intellect, il y a antinomie de l'une à l'autre sur le plan de la réalité objective. Et pas du tout parce que l'une est image d'une action *actuelle* et l'autre d'une statue *inactuelle*, mais simplement parce que celle-ci n'est pas incorporée dans le cadre de

l'action, parce qu'elle n'est pas *engagée* dans le drame. Etrangère au fait concret, elle est irréductible à celui-ci. Elle est d'une autre nature[1].

On connaît ce cliché, ce lieu commun cinématographique qui consiste à présenter quelques oies se baguenaudant cahin-caha après avoir montré deux ou trois commères jasant sur le pas de leur porte. Supposons que l'action se passe dans une grande ville : l'image des oies est arbitraire, la comparaison artificielle, parce qu'il n'y a pas d'oies qui se promènent dans les rues. Au contraire, si l'action est située à la campagne, la comparaison devient possible, même si les oies se trouvent en tn tout autre lieu. Pourtant, si les femmes sont à bavarder devant une cour de ferme et que l'on aperçoive, en arrière-plan, les oies, alors le rapport est à la fois immédiat, réaliste et symbolique. Tout devient vrai.

Notons cependant que si l'on veut souligner le caractère métaphorique de la chose il est indispensable de la présenter *à part*. Il suffirait, ici, d'un panoramique découvrant, un peu à l'écart, les oies. Pour reprendre un exemple cité par Eisenstein, lorsque dans *la Terre* Dovjenko nous montre, au moment des funérailles du jeune Kolkosien, une femme qui accouche, cet événement apparaît comme une pure coïncidence. Nous voyons en effet la femme alitée à l'intérieur de son isba. Le spectateur *peut* voir dans ce rapprochement une signification symbolique, mais rien ne l'affirme. Le film ne le dit pas, l'auteur ne l'exprime point si, toutefois, il le laisse entendre. Au contraire, si Dovjenko avait montré cette femme *isolée* dans le paysage, en associant ce plan, par montage, avec les scènes de l'enterrement, alors seulement cette image, abstraite dans sa présentation, se serait associée à l'idée de fécondité en en devenant l'équivalent affectif dans l'esprit du spectateur, soulignant ainsi le thème panthéiste, l'idée générale que Dovjenko voulait communiquer.

On objectera que la manière de Dovjenko, présentant objectivement les choses, laisse plus de liberté au spectateur. Celui-ci est *libre* de voir ou de ne pas voir le symbole dont l'absence ne nuit pas à l'évidence des faits. Toutefois on aurait pu, selon une composition plus subtile, juxtaposer *dans le même cadre* la femme enceinte (alors située au *premier plan)* et le convoi vu en arrière-plan. L'effet-montage eut été *dans* le plan : de par sa situation privilégiée, la femme aurait eu *la même signification symbolique*. (Ce qui n'est pas revenir à l'image des femmes et des oies vues dans le même cadre, où ce sont les femmes qui seraient le symbole si l'inverse n'était assuré par le fait justement du panoramique qui « isole » les oies vues en arrière-plan.)

« On ne peut pas, dit Eisenstein, exprimer la chaleur en montrant un thermomètre, le temps en effeuillant un calendrier, la chute en donnant la formule d'accélération; il convient d'en donner l'impression, la sensation physique. » Or ce n'est pas une simple image qui peut provoquer cette sensation mais un rapport d'images, une relation, un choc

[1] On en revient au montage façon Dziga-Vertov. S'il s'agissait *seulement* de signifier des idées, ce rapprochement serait possible. Mais on ne pourrait plus prétendre représenter une réalité *concrète*, la continuité *descriptive* perdant de ce fait tout son sens.

émotionnel. Ou alors — et seulement dans certains cas — un détail isolé qui suggère cette sensation parce qu'il la contient implicitement, parce qu'il en est le *signe*. Mais le signe affectif, émotionnel, et non pas théorique ou conventionnel.

La métaphore, cependant, ne peut être utilisée que lorsqu'elle s'inscrit dans la réalité concrète et qu'elle la transcende à la faveur d'un moment privilégié. Cette décantation alors devient incantation. Elle transfigure le réel, le magnifie, l'amplifie. Mais si l'on oublie la signification du contenu pour ne plus considérer que cette abstraction et les idées qu'elle engendre, alors on se meut rapidement dans l'illusoire et le factice.

Dans les images d'*Octobre*, qui relèvent plus ou moins du montage des attractions, c'est-à-dire de métaphores *arbitrairement* choisies et *indépendantes* de l'action dramatique, on contrevient à la logique du développement filmique en introduisant *deux plans de nature différente* dans une continuité dont la suite est univoque. C'est un peu comme d'un compositeur qui voudrait faire de l'harmonie ou du contrepoint dans le corps même de la mélodie. Il arriverait tout au plus à intercaler une seconde mélodie dans la première, l'une venant constamment briser l'autre, toutes deux se détruisant mutuellement.

Mais si, au lieu d'un seul écran on en suppose plusieurs — le triple écran d'Abel Gance, par exemple — alors on dispose de plusieurs cadres, donc de plusieurs espaces; c'est-à-dire, aussi bien, de plusieurs lignes mélodiques, de plusieurs continuités possibles. On voit tout de suite que l'une peut être harmonisée ou contrapunctée avec l'autre. Et l'on peut imaginer alors une action quelconque se déroulant, selon ses données dramatiques concrètes, dans l'écran du milieu — le plus important — et, dans les écrans latéraux, des images annexes *juxtaposées* (au sens spatial du mot) venant rejaillir symboliquement sur les premières. Alors la statue équestre devant Kornilov, les harpistes devant le Congrès des Soviets, le buste de Napoléon devant Kerensky, deviennent possibles. Ils n'interviennent plus *dans* le drame, mais *à côté*. Et, qui plus est, *dans le même temps*. L'effet intellectuel cherché, poursuivi par Eisenstein est obtenu instantanément sans pour autant devoir fausser la logique de la représentation, l'authenticité des faits. Ce n'était donc pas le principe qui était mauvais mais son application qui était impossible dans le cadre du cinéma normal, lequel étant uniquement et simplement mélodique, exige et implique les lois de la continuité mélodique. L'instrument était inadéquat aux ambitions du réalisateur : on ne joue pas une symphonie sur un piano.

Quoi qu'il en soit, l'intérêt du montage, pour Eisenstein, n'est pas d'être une façon particulière de produire des effets, mais une manière de s'exprimer, une façon de communiquer des idées : déterminer une idée par le choc de deux images, éveiller dans la conscience une série d'idées qui créent un état affectif puis, grâce à ces sentiments provoqués, susciter un état d'esprit, une participation du spectateur aux pensées qu'on a voulu lui communiquer. Et de telle sorte qu'entraîné dans ce courant, saisi par cet enchaînement dynamique, il ait l'impression d'avoir

adhéré librement au sens général qui en découle, tout comme s'il ne devait cette adhésion qu'à son jugement, à sa détermination personnelle et non pas à l'éloquence du narrateur. Tel fut, on le sait, le principe de ce grand cinéaste dont l'œuvre, ainsi que le constate Edgar Morin, constitue « un système cohérent où l'approfondissement et l'utilisation de la puissance affective des images aboutit à un *logos* ».

Néanmoins, un instant égaré sur les chemins de la théorie pure, il devait faire fausse route en échaffaudant la « cinédialectique » qui, fondée sur la symbolique visuelle et la logique des implications, ne se souciait que fort peu du donné représenté. (Exemple du *Suicidé du pont de l'Alma*, § 39.)

Eisenstein, le premier, devait reconnaître ses erreurs en disant notamment :

« Ce qui aujourd'hui encore reste vrai, c'est le fait que la juxtaposition de deux fragments de film ressemble plus à leur *produit* qu'à leur somme. (...) En quoi consiste donc la "déviation" que nous commettions alors en traitant de ce phénomène incontestable ?

» La faute consistait à mettre l'accent principal sur les possibilités de juxtaposition, en affaiblissant l'accent que *l'attention de l'expérimentateur* aurait dû faire porter sur les *éléments* de la juxtaposition.

» (...) Je pense qu'au vrai je m'étais laissé prendre tout d'abord à ce qu'il y a d'irrelatif dans des composantes du montage qui, souvent, comme malgré soi, en se trouvant juxtaposées par la volonté du monteur, engendrent un "troisième terme" et deviennent corrélatives.

» Ayant essentiellement affaire à une matière et à des cas de cet ordre, on était naturellement amené à réfléchir surtout à la possibilité de la juxtaposition. Et l'on accordait moins *d'attention analytique* à la nature même des éléments juxtaposés. A soi seule, du reste, cette dernière attention ne suffit pas. Portant seulement sur le contenu interne de la séquence, elle a pratiquement abouti à étioler le montage, avec toutes les suites qui en découlent.

» A quoi fallait-il surtout prêter attention pour ramener ces deux excès à la normale ? Il fallait se tourner vers l'élément fondamental qui détermine également le contenu interne de chaque séquence et la juxtaposition de ces matériaux, c'est-à-dire vers le contenu du *tout*, de *l'ensemble*, de *ce qui rassemble*.

» Le *premier* excès consistait à se laisser séduire par la technique de l'assemblage (la méthode de montage), le second par les éléments à assembler (le contenu de la séquence). Il fallait s'occuper plus de la nature de ce *principe unificateur*, de ce principe qui, pour chaque œuvre, engendre dans une égale mesure aussi bien le contenu de la séquence que celui que révèle la *juxtaposition des séquences*.

» Mais il fallait en premier lieu, pour cela, que l'intérêt de l'expérimentateur ne se portât point vers les cas paradoxaux où le tout, l'ensemble, le résultat final, *loin d'avoir été prévu*, surgissait contre toute attente. Il fallait s'intéresser aux cas où les éléments ne sont pas seulement corrélatifs, mais où le *résultat final*, *l'ensemble*, *le tout* a été prévu, voire a prédéterminé les éléments aussi bien que les conditions

de leur juxtaposition. Ce sont les cas normaux, habituels, les plus répandus. Ici aussi l'ensemble surgira absolument comme « un troisième terme ». Mais le tableau complet de la façon dont se déterminent la séquence, le montage et le contenu de l'une à l'autre, sera plus démonstratif et plus évident. Et ce sont justement ces cas qui se révèlent typiques pour le cinéma.

» Le montage étant considéré sous cet angle, les séquences comme leur juxtaposition se trouvent placées dans leur rapport véritable. Bien plus, la nature même du montage, loin de rompre avec les principes du réalisme cinématographique, se présente comme un des procédés les plus légitimes pour faire apparaître le réalisme du contenu. » (*Montage 38*)

Au montage des attractions et à ses fâcheuses conséquences Eisenstein opposera dans *Potemkine* et dans ses films suivants[1] ce que l'on pourrait appeler un *montage réflexe*, n'utilisant que des symboles déterminés par le contenu. C'est-à-dire un montage de *faits* significatifs *maintenus et compris* dans les limites du déroulement logique de l'action, venant s'insérer à un moment précis dans un événement quelconque, soit pour s'opposer à cet événement et en différer la résolution, soit pour déterminer une réaction particulière entre les faits ainsi rapportés entre eux, soit encore pour rappeler par association réflexe un événement semblable compris dans une phase précédente du drame et agir ainsi sur les nerfs et la conscience du spectateur.

On voit donc que plus le rapport est subtil plus il a de force, de résonances profondes. Tout comme en poésie où l'image est d'autant plus poétique qu'elle est plus éloignée de son objet, reliée à celui-ci par un fil juste assez sensible pour assurer la liaison. On serait tenté d'ailleurs de rapprocher, sinon la stylistique, du moins la méthode d'Eisenstein de celle de Valéry. En effet, contrairement à certains poètes qui expriment une idée relativement précise et mettent en vers ce qu'ils ont d'abord pensé en prose, qui décrivent beaucoup mais font voir très peu, Valéry décrit peu et n'exprime aucune idée apparente. Il se contente de traduire des impressions, des sensations, de provoquer des états émotionnels. Mais, à travers de hardies métaphores qui sont très loin de la chose, à travers tout un réseau d'images fugitives ou d'évocations incantatoires, il laisse transparaître des relations qui se condensent peu à peu dans l'esprit du lecteur, arrivant ainsi à communiquer des idées par des mots qui cependant ne les expriment pas.

« Le plan, dit Eisenstein, n'est pas un *élément* de montage, c'est une cellule; de même que la division des cellules produit une série d'organismes différents, de même la division des plans — leur collision, leur conflit — fait naître des concepts.

» Poudovkine défend l'idée selon laquelle le montage ne serait qu'une *association* de plans, une succession de fragments arrangés en

[1] En fait, la « cinédialectique » est postérieure au *Potemkine* et à *Octobre*. Elle date de 1928. Mais elle ne fut, dans son propos, qu'une « intellectualisation » du montage des attractions et une généralisation outrancière de l'image-signe comprise comme une forme dialectique indépendante.

série afin d'*exposer* une thèse. Pour moi le montage est une *collision* et, de la collision de deux facteurs, *surgit* un concept. A mon point de vue l'association n'est qu'une possibilité, un cas particulier.

» Songez au nombre infini de combinaisons physiques qui naissent du seul choc des corpuscules. Cela dépend de leur vitesse, de leur énergie, de l'incidence de leurs trajectoires, etc. Parmi toutes ces combinaisons il y en a une dans laquelle le point d'impact est si faible que la collision se dégrade en un seul mouvement des deux corpuscules qui poursuivent alors leur cheminement dans la même direction. C'est cette seule combinaison qui correspond aux vues de Poudovkine. » (*Film Form*)

On pourrait répondre que c'est aussi la seule qui corresponde au principe de l'unité dramatique où les causes se poursuivent à travers leurs effets réciproques dans une continuité unique qui est leur développement même — sans quoi il n'y a pas *drame* (au sens littéraire du mot) mais seulement *accident*. Pas de drame *organisé*, de développement possible puisque les deux mobiles s'en vont chacun de leur côté...

La comparaison d'Eisenstein nous permet, nous invite même à faire quelques comparaisons « thermodynamiques » par lesquelles on peut voir que le montage de conflits ou de collisions qui s'adapte mal à la continuité linéaire d'un récit ou d'un drame individuel est parfaitement adéquat au drame collectif qui est l'objet de tous ses films.

Qu'il s'agisse du mouvement brownien ou simplement d'une masse d'eau en ébullition, les particules — atomes ou mollécules — qui reçoivent un accroissement d'énergie transforment cette énergie en mouvement et, par là, en chaleur, en rayonnement. Toutes ces particules agissent dans des directions différentes; leurs mouvements sont désordonnés. Mais cet ensemble de mouvements divers constitue un seul mouvement global, une unité collective : l'eau entre en ébullition.

On peut sans difficulté y reconnaître l'image du drame collectif dont le mouvement unique, le flot débordant, n'est que la somme d'une quantité de mouvements individuels plus ou moins désordonnés mais mus par la même force. On ajouterait que le « drame » proprement dit n'est que la poursuite des conséquences de la rencontre de deux — ou quelques — particules et, dans cet ordre d'idée, on admettra le caractère exceptionnel que lui attribue Eisenstein. On conviendra enfin que ses principes de montage sont à l'image du mouvement épique. Ils en donnent l'équivalent sur le plan formel. La continuité eisensteinienne n'est qu'une suite de plans ou de groupes de plans heurtés, entrechoqués, de « conflits » épars, multiples et discontinus. Aucun des faits, des personnages, n'est suivi dans son expansion temporelle, mais seulement saisi en un instant paroxyste qui le révèle et éclaire d'autres instants paroxystes dont l'ensemble constitue l'épopée.

Aussi bien la durée joue-t-elle chez lui un rôle tout à fait secondaire. Ne saisissant que l'éclatement d'un fait collectif, il travaille dans l'instantané, dans le raccourci. L'action du *Potemkine* se passe en 48 heures; celle d'*Octobre* en dix jours. S'il développe une action qui se poursuit pendant de longs mois (*la Ligne générale, Alexandre Nevsky, Ivan le Terrible*), son film prend alors la figure d'un poème divisé en

plusieurs chants dont chacun n'envisage qu'un moment de la courbe. Le dynamisme d'Eisenstein n'est pas celui d'une évolution, d'une transformation lente, c'est celui d'une explosion. On suit le cours d'un ruisseau, d'un fleuve; on ne suit pas l'eau qui bout. Lorsque celle-ci est comprimée elle fait éclater son récipient mais elle ne se déplace point. On serait tenté de dire que le dynamisme d'Eisenstein est un dynamisme « intérieur », local, situé dans un cadre statique : *le dynamisme d'un espace défini dans un temps limité*. Ce que Léon Moussinac caractérisait parfaitement en disant : « Un film d'Eisenstein ressemble à un cri, un film de Poudovkine évoque un chant. » (*Le Cinéma soviétique*)

Le mouvement lui-même n'est représenté dans son accomplissement total que lorsqu'il s'agit d'un mouvement collectif. Jamais ou presque jamais lorsqu'il s'agit d'un mouvement individuel. Ou bien Eisenstein suggère la cause en ne montrant que l'effet, ou bien il supprime — sauf lorsqu'il est indispensable — *le temps de réalisation* de ce mouvement. A tel geste *amorcé* dans un plan il raccorde l'*effet* de ce geste dans le plan suivant. Par exemple : un soldat lève son bras armé d'un sabre; il va frapper; à peine a-t-il amorcé son geste que l'on coupe et l'on passe au plan suivant : le sabre a tranché le visage d'une femme dont l'œil crevé coule, sanguinolent, sur sa joue, etc.

Eisenstein ne montre que les « charnières » du mouvement, l'instant de volition, la préparation de l'acte et le résultat de cet acte. C'est ce qui donne à ses films, et tout particulièrement à son *Potemkine*, une si grande puissance dynamique et l'apparence d'un « comprimé de mouvements ».

Sans doute ces raccourcis ne sont-ils possibles que lorsque l'acte élidé est un acte bref. La suppression d'un moment plus long donnerait l'impression d'un faux raccord. Alors Eisenstein procède par une sorte de montage alterné ou « brisé » qui rappelle étrangement les « balancements rythmiques » de la prosodie orale :

Dans la scène de l'escalier d'Odessa (qui s'achève sur le plan du cosaque sabrant le visage de la femme), une rangée de gardes blancs descend les marches tandis qu'une mère, tenant dans ses bras son enfant mort, les remonte et s'arrête, demandant grâce pour le peuple. Les cosaques la mettent en joue; l'officier lève son sabre et va commander « feu ! ». Alors Eisenstein passe à une courte action parallèle; il montre un groupe de civils, recroquevillés, crispés de terreur, blottis derrière une balustrade. Puis, aussitôt, revient à la conclusion : on voit la femme étendue, tuée avec son enfant dans les bras. Les cosaques l'enjambent et poursuivent, inexorablement, leur tuerie.

Ce type de montage qui, sur le plan rythmique, participe du balancement des récitatifs, procède, sur le plan intellectuel, d'une sorte d'opération réflexe. (On pourrait dire d'ailleurs que la structure de ces récitatifs est fondée sur des opérations analogues qui justifient de la mémoire.) Si l'on voit par exemple :

a - un peloton d'exécution en ligne; les soldats épaulent leur fusil;
b - un homme, les yeux bandés, adossé contre un mur,

l'idée réflexe, déterminée par le rapport de ces deux plans, est de

l'homme fusillé. L'image complémentaire serait de *voir* l'exécution. Eisenstein s'en garde bien. Il laisse l'imagination du spectateur en suspens et, donc, son inquiétude. Comme dans l'exemple précédent, il passe à une action parallèle, à la fois pour justifier du *temps* de l'exécution et pour établir un contraste plus ou moins violent avec cet acte même. Après quoi, il donne le résultat : on voit l'homme abattu le long du mur et l'on distingue, au loin, le peloton qui s'éloigne au pas cadencé. Bien entendu (et nous reviendrons sur ce point délicat), il montre *toujours* les deux termes a et b liés l'un à l'autre dans l'espace et dans le temps, c'est-à-dire à la faveur d'*un même cadre* — soit au début de la séquence, soit, comme ici, en guise de coda.

A l'inverse de ces raccourcis Eisenstein utilise parfois leur corollaire qui est un *allongement* du temps, mais dans le cas seulement d'un mouvement collectif sur lequel il convient d'insister, comme pour cette fameuse séquence des escaliers d'Odessa. Quoique monumentaux, ces escaliers qui descendent vers le port n'ont guère qu'une centaine de marches réparties en une dizaine de paliers successifs. Or la fusillade, la descente cahotique de la foule pourchassée, la descente des gardes blancs, tout cela dure comme si cet escalier était trois ou quatre fois plus long. Mais cet allongement, ressenti dans son intensité croissante, est objectivement *insensible*. Outre que l'identité des marches et des paliers n'offre aucun point de repère par rapport à quoi l'on pourrait s'en rendre compte, on ne voit pas seulement *une* lignée de gardes blancs descendre les marches et tirer sur la foule mais *deux* ou *trois*, de telle sorte que chaque lignée offre la possibilité d'une reprise thématique et donc d'un allongement *logique* du temps.

Il n'en va pas de même dans la séquence — fameuse elle aussi — du pont-levis d'*Octobre*. Les révolutionnaires, pourchassés et mitraillés par les soldats de l'armée blanche, tentent de franchir le pont basculant qui surplombe la Néva afin de gagner l'autre rive occupée par l'armée rouge. Mais les « blancs » actionnent les machines, et le pont, lentement, bascule, leur coupant ainsi la retraite. Pourtant la foule passe jusqu'au dernier moment, enjambant le lourd tablier qui se sépare en deux tronçons. Or, une jeune fille a été tuée tandis qu'elle franchissait l'obstacle et sa tête, déjà soulevée, repose sur le tronçon mobile. Après plusieurs plans d'ensemble, une suite de plans de plus en plus rapprochés cadrent, sous des angles divers, le corps, puis la tête de la jeune fille dont la chevelure est tirée lentement par les poutrelles ascendantes. La vision est d'une atroce beauté. Mais c'est chaque fois le *même mouvement* du pont-levis qui s'élève du point zéro jusqu'à une vingtaine de centimètres (quatre plans), puis d'une vingtaine de centimètres à un demi-mètre (quatre autres plans), c'est-à-dire jusqu'à ce que la chevelure soit enfin dégagée et que la tête retombe, inerte, sur le sol.

Comme le soulignait alors Victor Chklovski, « Eisenstein a tellement étiré le temps que les ponts paraissent ne jamais devoir se lever ». Ici encore, il a préféré transgresser le réel pour atteindre à une vérité plus intense en faisant de cette image une sorte de symbole détaché du contexte immédiat. Mais quand l'image réaliste est ainsi détachée de la

réalité objective, non seulement sa valeur de signe paraît intentionnellement soulignée mais elle n'est plus qu'une figure de rhétorique. D'où l'artifice de son effet.

D'une façon générale pourtant, on peut dire que, devant un ensemble de possibilités, là où Poudovkine *élimine* celles qui ne sont pas suffisamment significatives et retient toutes les autres, Eisenstein *choisit* celle qui est *la plus significative* et ne retient qu'elle. Moins lyrique, moins expansif, il est plus rigoureux, plus direct aussi; plus sec. Et si la durée psychologique est sans objet dans ses films on vient de voir que le temps mesurable, celui des horloges, est pour lui un élément fondamental du développement rythmique. Il s'en sert comme d'une pédale pour accroître la tension dramatique ou la violence du mouvement. Le rythme, chez lui, est du conflit perpétuel entre l'objet et ses dimensions, entre l'événement et sa durée dans un ensemble de relations métriques commandées par l'intensité du contenu et par le sens qu'on espère lui voir prendre à la faveur de cette organisation.

Si l'on examine un instant la structure rythmique du *Cuirassé Potemkine*, la première constatation que l'on peut faire c'est que ce film, tout en étant une sorte d'actualité reconstituée, est construit comme une tragédie classique. Les « chants » auxquels nous avons fait allusion sont plus exactement des « actes » séparés les uns des autres par un sous-titre qui donne, par la rupture qu'il provoque avec l'acte précédent, le ton de l'acte à venir. Ces cinq actes peuvent se décomposer en : *Exposition - Drame sur le pont - Service funèbre sur le port - Escalier d'Odessa - Branle-bas de combat.*

Chacune de ces parties est un tout qui engendre la partie suivante, laquelle répète la précédente sous une autre forme. Lors du drame sur le pont, un petit groupe de marins rebelles (une petite partie du navire) crie « Frères ! » tandis que la garde les met en joue. Et les fusils s'abaissent. La totalité des hommes d'équipage se joint à eux. Dans le branle-bas de combat, les marins du navire rebelle (une petite partie de la flotte), lancent le même appel « Frères ! » devant les canons de l'escadre pointés sur le *Potemkine*. Et les canons s'abaissent. Toute l'escadre se joint à eux. On passe d'une petite cellule organique du navire au navire tout entier; d'une unité de la flotte à la totalité de la flotte. Ainsi le thème de la fraternité révolutionnaire explose, s'épanouit — de par la structure même du film — de séquence en séquence.

Chacun des actes est divisé encore en deux parties égales, opposées par leur mouvement, par leur rythme et par leur sens. Chaque partie est comme l'antithèse ou l'antiphrase de l'autre : les premières sont relativement calmes, les secondes violentes, explosives. La mutinerie est suscitée par la mise en joue des marins sous la bâche. La fusillade sur l'escalier est la réaction militariste devant la fraternisation de la foule avec les marins révoltés. Etc.

On peut remarquer que le film lui-même est divisé en deux parties égales. La révolte du début est stoppée afin de ménager une reprise ultérieure. Cette césure est constituée par l'épisode du défilé devant le corps de Vakoulintchouk. C'est à la fois une halte et un élément de

transfert identique à celui qui permet de passer de l'une à l'autre des parties dans chacun des actes. Par lui, on passe de la révolte des marins à l'élan unanime des habitants d'Odessa; du navire à la cité — l'un répondant à l'autre comme au chant répond le contre-chant. Les deux thèmes, les deux « univers » : navire et cité, terre et mer, marins et foule, qui sont topographiquement opposés, fusionnent alors sentimentalement en une seule et même unité. Une unité qui est aussitôt brisée par les bottes et les pas cadencés des gardes blancs qui descendent les marches de l'escalier. C'est alors, passant totalement des marins à la foule et du navire à la cité, la reprise du thème révolutionnaire dans le contre-thème de la fusillade. Puis, de nouveau, on repart dans l'élan de révolte avec les marins du *Potemkine* s'élançant au devant de l'escadre. Ainsi la structure du film n'est que la reprise plus générale de la structure de ses propres parties.

Si l'on examine maintenant la structure rythmique de la fusillade sur les marches, qui est un des exemples les plus parfaits de rythme cinématographique, il convient de souligner tout d'abord que l'un des propos essentiels d'Eisenstein est d'inscrire le rythme de l'action représentée dans le rythme psycho-physiologique qu'elle suppose : montrer ce qui est de nature à provoquer l'angoisse sur un rythme d'angoisse; ce qui est de nature à provoquer l'enthousiasme, sur un rythme d'enthousiasme. L'un étant, par exemple, dans le resserrement, la contraction, l'autre dans l'épanouissement ou l'élargissement dynamique, de telle sorte que le spectateur éprouve *physiquement* la sensation de l'acte représenté, ses rythmes physiologiques (battements de cœur, etc.) étant « conduits » en quelque sorte par le rythme des images.

Dans les épisodes de fraternisation, d'enthousiasme, le dynamisme intérieur s'amplifie tandis que les plans deviennent de plus en plus larges, passant du plan moyen au plan d'ensemble, comme allant de l'halètement aux aspirations rapides mais profondes. Au contraire, dans les épisodes d'angoisse (la fusillade, le branle-bas de combat), le rythme se resserre; les plans, courts, entrechoquent des détails accumulés les uns contre les autres dans un battement bref, tendu, heurté.

Au début de l'épisode de l'escalier les plans rapprochés sont bousculés, culbutés, entraînés dans le flot chaotique d'une multitude de plans larges (la foule descendante). Puis, soudain, le chaos se transforme dans l'ordonnance rythmique des pas cadencés des gardes blancs descendant les marches. Un brusque changement de tempo vient inscrire ce rythme saccadé qui se poursuit dans l'amplitude de l'autre, venant constamment le hacher à contre-temps. Les plans d'ensemble (la foule qui dévale les escaliers), entrecoupés de plans de détail piqués ça et là dans la foule et, d'autre part, les plans de plus en plus rapprochés (jusqu'aux gros plans des bottes) des pas cadencés des soldats, se raccourcissent progressivement selon leur tempo respectif, mais l'un violant constamment l'autre. Les plans de détail montrant les pas cadencés (vus chaque fois sous un angle différent) se détachant sur le fond rythmique de la foule comme un battement continu sur un fond musical, constituent l'un des

développements les plus parfaits qui soient au cinéma : l'espace, divisé en lignes parallèles, en degrés égaux (les marches), et le temps, divisé en durées égales (les pas cadencés), se trouvent incorporés dans la même mesure rythmique uniformément répétée. On figurerait aisément celle-ci par une ligne droite qui serait la médiane des deux coordonnées espace-temps.

Dans cette accélération du mouvement *descendant* il y a soudain un mouvement opposé de *montée*. Du mouvement confus et chaotique de la foule on saute dans un lent et solennel mouvement ascendant : celui de la mère, *seule*, portant son enfant mort.

Puis, de nouveau, on est entraîné dans le mouvement chaotique de la foule dévalant les marches avec la rupture constante des pas cadencés et des arrêts successifs pour chacune des salves. Mais, soudain, les mouvements chaotiques et disparates de cette foule se trouvent transférés dans un autre mouvement, cette fois uniforme et continu : celui de la voiture d'enfant qui roule de marche en marche jusqu'au bas des escaliers où elle choit. Cette image projette l'idée de course descendante dans une autre dimension, passant du roulement figuré de la foule au roulement physique de la voiture.

« Du mouvement chaotique des civils au mouvement rythmique des soldats, du mouvement descendant au mouvement ascendant, d'un aspect du roulement (la foule) à un autre aspect (la voiture), plan par plan, on saute d'une dimension dans une autre, d'une qualité dans une autre. La méthode d'exposition procède par bonds, par contrastes, par oppositions, par collisions. Collisions de plan à plan, de séquence à séquence, d'épisode à épisode, de partie à partie, comme de deux cellules élémentaires qui se propagent et se multiplient à l'infini. » (*Film Form*)

Le pathétique de l'événement est renforcé, multiplié par le pathétique de la construction. Le passage du statique au dynamique, du calme à l'exaltation, est déterminé par le transfert de qualité à qualité, de rythme à rythme, d'intensité à intensité, dans un développement qui n'est plus seulement narratif ou descriptif mais qui nous fait participer « activement » aux faits en nous les faisant intimement « ressentir ». Mais, dira encore Eisenstein, « ces formules de composition ne sont pas des recettes applicables automatiquement à tel ou tel contenu. Elles en dépendent et varient nécessairement avec lui ». Aussi bien ne saurait-on établir de lois strictes puisque chaque film remet tout en question par la diversité même de son propos. Néanmoins, pour ce qui est des films construits, équilibrés, prémédités comme *le Cuirassé Potemkine* et tous les films d'Eisenstein, on peut dire avec lui que « de même que la distribution des mots et des valeurs phonétiques dans la structure d'un poème permet de distinguer la phrase prosodique de la phrase simplement logique ou narrative, de même l'organisation plastique des images dans une structure rythmique déterminante définit l'œuvre de maîtrise cinématographique ».

Toutefois, il y a des limites qu'il ne faut pas outrepasser et qui sont déterminées par les conditions de perception dans l'espace et dans le temps. Les relations non perçues ou imperceptibles sont autant de

valeurs nulles, donc, inutiles. L'établissement de semblables valeurs n'en apparaît alors que plus dérisoire.

« Les œuvres d'art construites selon le nombre d'or agissent avec une force absolument unique, dit, par ailleurs, Eisenstein. (...) Au cinéma, la « preuve par le nombre d'or » n'a, semble-t-il, jamais été tentée. Il n'en est que plus curieux de relever que c'est au *Cuirassé Potemkine*, film connu empiriquement pour son unité organique de composition, qu'il a été donné de se trouver entièrement bâti d'après la règle du nombre d'or.

» Nous avons déjà dit que la coupe binaire, aussi bien de chaque partie du film que du film tout entier, s'opère *approximativement* à la moitié. Au vrai, elle se rapproche plutôt du rapport 2/3, qui représente l'approximation la plus schématique du nombre d'or. Or, c'est à la coupure 2/3, c'est-à-dire entre la fin du deuxième acte et le début du troisième, que se trouve la césure principale, le *zéro* où l'action marque une pause.

» Soyons même plus précis : le thème des funérailles de Vakoulintchouk entre en jeu non point au début du troisième acte, mais *à la fin du deuxième*, ajoutant en quelque sorte le 0,18 qui manque aux six unités de la partie restante du film. Et les césures se trouvent déplacées selon une règle analogue à l'intérieur de chaque partie. » (*Réflexions d'un cinéaste*)

Fort bien. Mais le spectateur est-il capable de percevoir l'exactitude métrique de ces relations ? Nous maintenons que la chose est *impossible* en raison des conditions psycho-physiologiques de la perception visuelle portée sur l'image bien davantage que sur sa durée. Sans doute le spectateur a-t-il la notion plus ou moins claire d'une relation temporelle, mais il est incapable d'évaluer *avec précision* la valeur métrique de ce rapport. Il est donc sans importance que celui-ci soit ou non conforme au nombre d'or; il ne s'en trouve ni renforcé ni diminué pour autant. Ses forces vives ne *dépendent* point de sa mesure mais seulement de sa puissance émotionnelle; et celle-ci n'est qu'*en raison du contenu* et du *sens* que prend ce contenu à la faveur de ce rapport.

Pour se rendre compte de la valeur métrique des coupes et des césures selon les proportions du nombre d'or, il faudrait mesurer le film, l'étudier en salle de montage, prendre la règle et le compas, ce qui n'est pas l'objet d'une œuvre d'art — pas du film en tout cas. Sans doute Eisenstein ne parle-t-il que d'une « preuve par le nombre d'or ». Mais preuve *de quoi* ? Il n'est pas besoin de prouver qu'un rapport existe puisque la chose est évidente. Et prouver qu'il est dans le rapport 2/3 n'ajoute rien. Sa puissance émotionnelle pourrait tout aussi bien se manifester dans le rapport 3/2 s'il était nécessaire, ou dans le rapport 3/4.

On objectera qu'en peinture et dans les arts plastiques les rapports de la section dorée ne sont pas immédiatement *visibles*; qu'il faut, là aussi, prendre la règle et le compas. C'est certain. Du moins (obscurément ou non) leurs effets sont ressentis sur le champ, les relations spatiales étant immédiatement perçues dans la structuration organique d'un *tout*. Or un film, comme une symphonie, n'est pas un tout *immédiat*, mais un ensemble qui se définit et se construit *à mesure*. Qui plus est, les relations temporelles, encore une fois, ne sont pas perceptibles par l'œil comme elles le sont par l'oreille. De telles relations, établies sur la section dorée, *pourraient* à la rigueur être perceptibles en musique (encore que la musique n'y ait guère recours, la chose étant inutile), mais elles ne *peuvent* l'être au cinéma.

Pour comble de perfection, mais aussi bien de gratuité (la chose ne pouvant satisfaire que l'auteur), Eisenstein ajoute :

« Le plus curieux, sans doute, c'est que le nombre d'or n'est pas seulement observé dans le *Potemkine* lorsque le mouvement atteint le *zéro* quand l'action parvient au plus bas de sa course. On le retrouve aussi pour le point d'apogée. Ce point d'apogée, c'est le moment où l'on hisse le drapeau rouge sur le navire. Et le drapeau rouge est hissé au point que le nombre d'or détermine ! Mais, cette fois, il faut le calculer *en partant de la fin*, selon le rapport 3/2, vers le plan de clivage qui sépare les trois premières parties des deux dernières, soit *à la fin* du troisième acte, le drapeau rouge figurant aussi au début de la quatrième partie. » (*Ibid.*)

Pour s'en rendre compte — s'il était possible — il faudrait donc voir le film à rebours ou agir selon une mémoire rétro-active qui reconstituerait les rapports à l'envers ! On voit où mènent parfois les théories excessives élaborées en chambre et valables seulement sur le papier. D'autant que le rapport 2/3 inversé n'est plus du tout conforme *dans le développement temporel normal* à la section dorée, les proportions temporelles étant *irréversibles*. Ce qui revient à dire qu'Eisenstein donne ici la preuve « par la section dorée » que son dernier rapport *n'est pas* conforme à la section dorée !

De tout ceci on pourrait conclure que si les lois du nombre d'or sont applicables aux structures plastiques, aux relations de formes et de volume, c'est-à-dire *dans* l'image (on en reviendrait alors à l'expressionnisme), elles sont inapplicables au rythme.

Et que si le rythme filmique est le plus complexe en ce qu'il se définit *à la fois* dans l'espace et dans le temps, il est aussi le plus souple, le moins soumis à des règles préétablies.

Nous l'avons déjà dit, le rythme filmique n'est pas un rythme temporel *ajouté* à un rythme spatial; il est l'un *dans* l'autre. Plus exactement : si l'on inscrivait les relations spatiales (des plans, des mouvements, des formes plastiques, etc.) en *ordonnées* et les relations temporelles (durée des plans, des séquences) en *abscisses*, le rythme serait figuré par la *fonction*. On voit par là qu'il est une *conséquence* (tout comme en prosodie) et nullement un schème ordonnateur et créateur comme en musique. Le rythme filmique n'est que la forme spatio-temporelle d'une manifestation active. Il est *fondamentalement déterminé* par les nécessités intrinsèques de cette manifestation et n'en est que l'expression extrinsèque. Ce n'est pas une forme abstraitement ordonnée et fondée *a priori*, mais la forme d'une action en perpétuel devenir, c'est-à-dire une forme *subordonnée* aux nécessités expressives des évé-

nements, les exprimant et les signifiant comme ils ne sauraient l'être sans ce développement formel prodigieusement organisé.

48 *Psychologie du montage*

Tout ce que nous venons de dire sur le rythme et le montage revient à dire expressément que le cinéma ne vaut que dans la mesure où les images contribuent au développement d'une réalité concrète. Après quoi, à partir de cette réalité, il convient d'élever les images à la hauteur d'un *signe*; mais à condition que ce signe ne perde point contact avec la réalité d'où il est parti, qu'il la transcende en la signifiant au lieu de signifier en dehors d'elle.

On ne doit jamais perdre de vue que l'image, étant nécessairement image de quelque chose est, par essence, *objective* et *concrète*. Ce n'est que par implication qu'elle devient un signe, une puissance; mais *c'est cette puissance qui est abstraite, non l'image*. Et si l'image est toujours soumise à la vision personnelle du réalisateur, à ses intentions, elle ne l'est que dans ses formes, non dans son être. Elle l'est dans sa finalité expressive, non dans son existence propre.

Il importe donc de satisfaire à la logique du réel avant d'atteindre à quelque signification et — précisément — pour y atteindre plus sûrement. Mais satisfaire à la logique du réel n'implique pas qu'il faille présenter les choses d'une façon constamment objective, c'est-à-dire impersonnelle.

Nous nous élèverons d'abord contre une tendance qui, espérant saisir la réalité « vraie », voudrait faire du cinéma un moyen de *constat* pur et simple, une machine à enregistrer des comportements. Ce « constat », le film peut l'être dans une certaine mesure mais, par bonheur, il ne le sera jamais totalement car ses conditions d'existence l'en empêchent absolument. Lorsqu'il l'est, c'est toujours au détriment de l'art.

S'il s'agit d'une action dramatique, le prétendu constat n'est qu'un simulacre d'objectivité : le spectateur constate ce qu'on veut bien lui faire constater. C'est un art qui, pour objectif qu'il paraisse, requiert toute une subjectivité. Il s'agit, en l'occurrence, de respecter le temps et l'espace du drame sans y introduire de gauchissement intentionnel visible mais c'est un art tout comme un autre. Et l'on y attente d'autant plus à la réalité qu'elle est élaborée. de a jusqu'à z. On veut lui donner toutes les apparences du réel « objectif », ce qui est fort bien, mais parler de « constat » à son égard n'est qu'une pétition de principe.

Par ailleurs, lorsqu'il s'agit d'un document pris sur le vif, comme il faut nécessairement fragmenter l'espace en une série de champs successifs, le regard de la caméra, orienté par l'opérateur, est fatalement d'une vision arbitraire, d'une « interprétation » du réel.

Il n'y a pas de réalité « vraie » en art, et pas plus au cinéma qu'en aucun autre. Ce qui est saisi par la caméra n'est jamais qu'un élément de construction, une pierre qui sert à bâtir l'édifice. On ne saisit jamais ce qui s'édifie « objectivement », puisque le seul fait de saisir ce « réel »

est déjà une opération subjective, un choix. Nous verrons d'ailleurs qu'il en est de même dans notre comportement quotidien. Comme le dit Poudovkine, « le film recompose à sa façon les éléments de la réalité pour en faire une réalité nouvelle et seulement sienne ».

Les tentatives les plus délibérées de cinéma « objectif » en sont une flagrante démonstration; les essais de Jean Rouch, notamment.

Dans *Chronique d'un été* cet auteur poursuit une enquête auprès de plusieurs personnes appartenant à des milieux divers. L'intention, qui est de saisir les êtres « dans leur réalité vivante », est fort louable mais, en fait, cette « approche de la vérité » lui tourne résolument le dos. On entre chez les gens avec un micro, une caméra, on les interroge, au moment où ils s'y attendent le moins on les filme, et l'on a la naïveté de croire qu'on les a saisis « dans leur comportement réel » alors qu'on a suscité chez eux un comportement de circonstance. Le seul fait de se savoir observés, interrogés, « visés », fait qu'ils se donnent — plus ou moins inconsciemment — une *attitude*. Ils se donnent pour ce qu'ils *voudraient être* ou pour ce qu'ils se croient, nullement pour ce qu'ils sont : *l'être* le cède au *paraître*. Qui plus est, l'homme n'est pas une entité et sa vérité est faite d'apparences successives, multiples, contradictoires. Pour saisir un individu dans sa réalité vraie il faudrait une caméra *invisible* le filmant des mois durant dans sa « *quotidienneté* ». Le reste n'est qu'un mythe, et d'autant plus mythique qu'on le tient pour vrai. Dans le cas qui nous occupe l'acte inquisiteur de l'« étranger » suffirait, à lui seul, à modifier le comportement, même si une certaine familiarité était acquise.

On ne saisit pas plus l'homme qui se sait observé qu'on ne saisit le cheminement des électrons en projetant sur eux un faisceau de lumière qui modifie du même coup ce cheminement même.

La chose n'est pas moins évidente dans *Moi, un Noir*. On sait en effet qu'après avoir filmé la vie de quelques natifs du Niger échoués à Treichville, faubourg d'Abidjan, Jean Rouch demanda à l'un d'eux — Robinson — de commenter librement les images qu'il avait rassemblées. Or ce commentaire que Jean Pouillon et Jean Carta prennent pour une « réflexion sur lui-même et sa vie, une lente prise de conscience », n'est pas autre chose qu'une *attitude* que Robinson se donne à travers un jugement porté sur ses propres actes. Il leur accorde le sens qu'il *voudrait* leur reconnaître, sans plus. Ce que Marie Claire Wuilleumier[1] prend pour « l'apprentissage de la lucidité » est beaucoup moins lucide et beaucoup plus trouble qu'elle ne le pense. Robinson n'a pas « découvert en lui quelque chose d'autre », il s'est donné — très sincèrement — en spectacle. S'il a changé, ce n'est pas en *devenant* un autre mais en le faisant croire et le croyant lui-même, en se donnant pour ce qu'il n'est pas. De telle sorte que ce documentaire « intérieur » est encore plus faussement objectif que les documentaires les plus conventionnels. La « vérité du témoignage » s'évanouit alors même qu'on croit la saisir. Ce

[1] Cf. *Esprit*, avril 1959 et juin 1960.

n'est pas qu'une semblable investigation soit sans intérêt, loin de là; c'est un test psychologique de la plus haute importance. Et si l'on considère le film du strict point de vue esthétique, il importe peu que le comportement de Robinson soit vrai ou faux puisqu'il donne *l'impression* d'être vrai et que c'est cette impression seulement qui entre en ligne de compte. Mais si l'on croit saisir la vérité « vraie » en agissant de la sorte, on se trompe résolument. Ce genre de films n'aide pas les hommes à se « retrouver », mais au contraire à se « composer » alors même qu'ils croient se « révéler » le plus sincèrement du monde.

Un exemple identique nous est donné par l'épisode de *Amore in Citta* tourné par Antonioni, épisode traitant du suicide et pour lequel le réalisateur fit appel à quelques survivants de suicides manqués. Mais le réalisateur, ici, a parfaitement conscience de l'arbitraire de son propos :

« Ces types de suicidés, dit-il, à peine eussé-je compris leur exhibitionnisme complexe, ne me firent plus de peine. La plupart étaient heureux d'avoir tenté de se tuer, et d'être là, d'en parler devant une caméra (...). Ils tenaient à me faire croire qu'ils avaient voulu mourir, qu'ils avaient répété leur geste plusieurs fois et que, tout compte fait, ça avait été une guigne pour eux de ne pas réussir. Mieux : ils étaient prêts à recommencer s'ils se trouvaient demain dans la même situation.

» Je suis sûr que ce n'est pas vrai. Je suis sûr qu'ils ne disaient pas la vérité, qu'ils exagéraient, par je ne sais quelle forme de vanité et de masochisme. De tels cas regardent la psychologie, non la morale[1]. »

Là aussi, les critiques bien intentionnés avaient parlé d'« une vérité authentique saisie objectivement, impitoyablement, avec toute la rigueur d'un constat... »

Et constat il y a, sans aucun doute. Mais pour un psychologue, un psychiatre, non pour un collectionneur de vérités « vraies «, car c'est ici d'une vérité doublement falsifiée : par l'individu mis en cause, d'abord; par la façon de rapporter les choses, ensuite. En quoi ces films n'en sont pas moins intéressants; mais ils démontrent le non-fondé du problème.

Toute « saisie » du réel étant subjective, toute façon de le rapporter l'est nécessairement. Ensuite on ne saisit jamais — l'avons-nous assez dit ? — qu'un aspect, une apparence, un moment fugitif, une « extériorité ». La seule façon de saisir le « réel » — ne fut-ce que par le dehors — sans être soumis à quelque interprétation (si ce n'est la nôtre toujours prise pour « objective » et pour « vraie »), c'est de descendre dans la rue et de regarder autour de soi; d'être « dans la vie » et non, au cinéma, devant une œuvre d'art. Encore que cette liberté du regard soit très limitée : nous ne pouvons voir que ce qui se déroule devant nos yeux et nous ne pourrons jamais être là où nous ne sommes pas ! La « captation » du réel, dans sa réalité totale, dans son extension spatio-temporelle est un leurre, et prétendre la transmettre par l'intermédiaire du film est une naïveté ou une duperie.

[1] *Cinéma Nuovo*, 15 mars 1954.

Comme le dit si justement Claude Roy : « La réalité, il faut pour la recréer la complicité de l'imagination. Le document n'est jamais qu'un reflet, si pur soit-il. Mais la vie même, dans le sens original du mot, c'est le poète qui la restitue. Poète, au sens originel du mot, celui qui *fait*. Démiurge dont le regard invente une vérité plus vraie que la vérité[1]. »

Satisfaire à la logique du réel n'engage donc pas une manière de faire plutôt qu'une autre mais, simplement, une façon d'utiliser les procédés dont on dispose.

Pour se rendre compte à quel point un même type de montage peut être heureux ou malheureux, il suffit de comparer deux films dont la technique est analogue mais la forme bien différente : *Le fantôme qui ne revient pas* d'Abraham Room et *Un débris de l'Empire* de Frédéric Ermler (1927-28).

Dans le premier, dont l'action se passe dans une région minière de l'Amérique du Sud, un certain José a été condamné à plusieurs mois de prison à la suite d'un soulèvement révolutionnaire. Il va être libéré sur parole. La séquence en question le montre attendant l'heure de la délivrance. On le voit marcher dans sa cellule, venir jusqu'à la porte grillagée, saisir les barreaux et regarder au dehors. Or, ce même mouvement — c'est-à-dire *la même image* — est répété dix fois de suite; de telle sorte que ce n'est plus le comportement de José qui nous est montré mais *l'idée* d'impatience qui est *signifiée*. Un seul mouvement résume symboliquement tous les autres. Or, le spectateur est censé voir José *agir* dans sa cellule. La réalité concrète est donc faussée, intégrée dans une figuration abstraite qui dessèche le « vivant » pour n'en plus faire qu'un *signe*. On fait violence à la liberté, à la spontanéité du geste. Le spectateur perçoit un acte *pensé* par le metteur en scène et non un acte *vécu* par le personnage, lequel n'est plus qu'un répondant « mécanisé ».

Pourtant ce même montage serait admissible s'il s'agissait d'une opération subjective. Si José, au lieu d'être vu *agissant* était montré *se souvenant*, le mécanisme de synthèse pourrait s'identifier à celui du souvenir. Et c'est ainsi qu'Ermler l'applique dans *Un débris de l'Empire* (connu aussi sous le titre *L'homme qui a perdu la mémoire*). Le film retrace la lente prise de conscience d'un ancien soldat (russe) de la guerre 14/18 qui, blessé à la tête, recouvre la mémoire une dizaine d'années plus tard à la suite de divers chocs émotionnels. Au moment où l'homme commence de mettre un peu d'ordre dans ses impressions éparses, confuses, fugitives, il se remémore les événements au cours desquels il fut blessé. Il revoit les tranchées, la guerre, les tanks, les combats. Mais la réalité qu'il *reconstruit* n'est pas conforme à la réalité vécue. Non seulement il se revoit en fantassin, dans sa cagna, mais il se *projette* dans les attitudes et les comportements de son supérieur hiérarchique. Et dans celui du capitaine qui commande le détachement; et du colonel à son P.C.; et du soldat allemand qu'il doit tuer; et de l'officier

[1] In *l'Ecran français*, 3 octobre 1945.

prussien dans la tranchée d'en face. Sous des apparences diverses conformes aux exigences de la réalité concrète, c'est physiquement et psychologiquement *lui*. Ainsi la représentation mentale l'emporte-t-elle sur le réel vécu, mais ici d'une façon parfaitement justifiée. La symbolique de cette séquence n'est point du tout plaquée sur une réalité vraie; elle s'y substitue. Mais elle ne peut le faire que parce qu'il s'agit d'un souvenir, d'une opération de la mémoire et plus du tout d'une représentation objective.

Plus tard, devenu contremaître dans une usine, le héros corrige un saboteur : on le voit courir et maîtriser l'homme. Or, tandis qu'il s'élance et va pour joindre l'ouvrier félon, on voit, en montage-court, une suite d'images chaotiques qui n'ont *aucun rapport immédiat* avec le fait objectivement rapporté : explosion, voiture de pompiers en vitesse, canot automobile, foule qui court, agent réglant la circulation, maison qui s'écroule, statue de Lénine, etc. Autant d'images qui figurent, en quelques flashes, les idées-forces qui animent le personnage : danger, parade à l'accident, rapidité d'action, ordre, volonté. Mais ces images ne « signifient » nullement l'acte réalisé; elles ne se substituent pas au réel concret, elles l'explicitent. C'est comme si l'on entrait en communication avec les pensées confuses du héros dans l'instant même où nous le voyons agir.

Bien entendu, cette « représentation mentale » est arbitraire et psychologiquement contestable. Ce n'est qu'une figuration symbolique dont on aurait pu se dispenser mais, dramatiquement, elle n'est pas inutile; elle donne une traduction valable (esthétiquement) des réflexes mentaux et ne brise pas le rythme. Au contraire, elle l'accentue à la manière d'une incidente harmonique.

Comme on l'a dit, il n'y a ni bons ni mauvais procédés mais seulement une bonne et une mauvaise façon de s'en servir. Dans les deux films on utilise les mêmes moyens; or, dans l'un ils sont exécrables parce que toujours *a contrario*, dans l'autre ils sont saisissants parce que soumis aux exigences de la vérité dramatique. Dans l'un, où l'on *subordonne* l'acte à l'idée, ils « conceptualisent » le réel et le figent; dans l'autre, on met cet acte *à profit* pour en *tirer* des concepts sans fausser jamais la réalité sensible. Et l'on ne peut que souscrire aux idées d'André Bazin lorsqu'il dit à propos d'un autre emploi abusif du montage : « Quand l'essentiel d'un événement est dépendant d'une présence simultanée de deux ou plusieurs facteurs de l'action, le montage est interdit. » (Nous dirons cependant, de préférence, « la fragmentation en plans successifs », fragmentation qui est alors un contresens, ainsi que le démontre Bazin, qui poursuit) : Il ne s'agit nullement pour autant de revenir obligatoirement au plan-séquence ni de renoncer aux ressources expressives ni aux facilités éventuelles du changement de plan (...). Quand Orson Welles traitait certaines scènes des *Ambersons* en plan unique et quand il morcelle au contraire à l'extrême le montage de *Mr. Arkadin*, il ne s'agit que d'un changement de style qui ne modifie pas essentiellement le sujet. (...) En revanche, il serait inconcevable que la fameuse scène de la chasse au phoque de *Nanouk* ne nous montre pas,

dans le même plan, le chasseur, le trou, puis le phoque. Mais il n'importe nullement que le reste de la séquence soit découpé au gré du metteur en scène. Il faut seulement que l'unité spatiale de l'événement soit respectée au moment où sa rupture transformerait la réalité en sa simple représentation imaginaire. (...) C'est-à-dire qu'il suffit, pour que le récit retrouve la réalité, qu'un seul de ses plans convenablement choisi rassemble les éléments dispersés auparavant par le montage. » *(Qu'est-ce que le cinéma ?)*

Mais le fait que l'unité spatiale doive être respectée n'a jamais échappé à personne. Les cinéastes de quelque valeur ayant à représenter une réalité *concrète* ont toujours procédé comme l'indique Bazin, quelle que soit la fragmentation qu'ils aient cru devoir faire subir à cette réalité. On en a une preuve évidente dans la courte séquence de *la Mère* que nous avons citée, Poudovkine ayant été justement l'un des cinéastes qui ont poussé cette fragmentation à l'extrême. Avant de découper cette scène en une quantité de phases successives, il a eu soin de nous montrer *dans un même plan*, la mère, le père et l'horloge, c'est-à-dire de *situer relativement entre eux* les différents protagonistes, définissant ainsi l'espace du drame et le lieu de l'action, tout comme Flaherty pour l'épisode de la chasse au phoque.

Bien entendu un tel plan descriptif peut ouvrir la séquence (comme dans *la Mère*), auquel cas la fragmentation n'est que l'analyse détaillée d'un ensemble connu. Mais il peut aussi bien venir *après coup* et réunir dans un même espace *objectif* une quantité de détails entre lesquels, jusque là, les liens n'apparaissaient que d'une façon théorique, le montage ayant déterminé une notion d'incertitude due justement à l'absence de référence spatiale — méthode qui convient parfaitement aux films policiers ou aux films d'atmosphère fantastique, partout où il convient d'alerter, d'inquiéter, de surprendre le spectateur.

Mais la remarque de Bazin laisserait supposer que les principes du montage conduisent à filmer presque fatalement Nanouk, le trou et le phoque en des plans séparés et non dans le même plan, c'est-à-dire à fabriquer un « pseudo-réel », ce qui est *absolument faux*.

Il est certain qu'une telle aberration est fréquente, mais il semble que Bazin choisisse presque toujours dans de mauvais films les formes de style qu'il veut combattre ou déprécier, de telle sorte qu'en voulant démontrer la non-valeur d'un procédé il se fonde le plus souvent sur des applications qui n'en sont que des contrefaçons ou des contresens. Il a donc toujours raison lorsqu'il s'élève contre ces exemples fâcheux, mais ses généralisations l'induisent presque toujours en erreur; elles le portent à tenir le moyen d'expression pour responsable du mauvais usage que l'on en fait, ce qui ouvre la porte à d'éternels quiproquos. On l'a vu pour le « champ - contre-champ » contre lequel il s'est élevé avec véhémence. Dans les rares cas où il est employé à bon escient, Bazin l'admet parfaitement; alors à quoi bon s'élever contre un tel procédé ? Ne vaudrait-il pas mieux faire usage de ses foudres contre ceux qui l'utilisent à tort et à travers ? Ce serait moins simple, sans doute, mais tellement plus logique !

Il faut d'autre part se garder de confondre l'espace *réel* analysé par coupes ou fragmentations successives et le pseudo-réel *fabriqué* au montage car, en fait, le montage ne crée aucun « réel » et n'a nul pouvoir de le faire. Il ne crée que des rapports, ne détermine que des idées. Ce « pseudo-réel » n'est jamais qu'une *représentation imaginaire* (pour reprendre le terme employé par Bazin).

En effet, si, dans des cas limites comme celui du « suicidé du pont de l'Alma », le réel est bel et bien « fabriqué », l'idée suggérée n'est pas d'un espace plus abstrait que si l'on avait juxtaposé des détails pris dans un même espace global. C'est un espace « imaginaire » dont l'irréalité n'est due qu'à l'incapacité dans laquelle nous nous trouvons de les rapporter à des lieux objectivement décrits.

Reprenons l'exemple de *Nanouk*. Nous avons vu dans un même cadre le chasseur, le trou et le phoque. Leur situation respective ayant été posée il devient possible de les examiner *séparément* parce que les relations spatiales créées par le montage se rapportent automatiquement, dans notre esprit, au réel concret préalablement saisi. Mais si nous n'avons jamais vu *dans le même plan* Nanouk, le trou et le phoque, alors la représentation mentale est d'un *imaginaire* conséquent de relations *non-objectivées :* un *pseudo-réel* moitié objectif, moitié subjectif. De telle sorte qu'en construisant un film de cette manière on en arrive à perdre tout contact avec le réel. Bien que les éléments considérés soient parfaitement concrets, ils font aussitôt figure d'abstractions. Ainsi que nous l'avons dit, le développement des idées ne se fait plus qu'au détriment d'un donné imagé vidé de son contenu vivant, coupé de toute liaison avec le réel sensible et avec les implications de son devenir.

Dans un autre cas limite, comme celui de *Nuremberg 1936 - Berlin 1945*, la relation spatio-temporelle est bien une abstraction pure. Mais la distance alors très grande qui sépare les événements est perçue comme une ellipse. Dans le pseudo-réel qui découle des « montages d'actualités », ce n'est plus l'espace-temps qui est imaginaire, c'est la réalité seconde; mais la chose est sans importance puisque l'objet de ces films est de susciter des *idées* et non de représenter la réalité vraie.

Pour nous résumer, l'impression de réalité authentique ne le doit à aucun effet de montage ou de « non-montage » pas plus qu'à un sentiment de temporalité ou de spatialité qui serait dû à des structurations plus ou moins subjectives.

Il s'agit avant tout de *mettre en situation*, relativement entre eux, les personnages du drame. Il ne saurait être question d'imaginer ces rapports mais de les *saisir*, donc de les faire voir, de *décrire* et nullement de suggérer, la suggestion étant essentiellement pour les *idées* et non pour les *faits*. Il n'est pas de suggestion valable qui ne repose sur des faits saisis d'abord *objectivement* — ce que nous avons voulu dire en affirmant qu'il importe de satisfaire à la logique du réel avant d'atteindre à quelque signification et, précisément, pour y atteindre plus sûrement.

Cette « mise en situation » consiste essentiellement à structurer l'espace du drame, donc à composer l'image. Mais moins au sens plastique qu'au sens dynamique : à distribuer les forces en présence en vue des mouvements dramatiques et des significations qu'ils supposent.

On voit que cette organisation de l'espace n'a rien de commun avec l'objectivité impersonnelle dont nous parlions tout à l'heure. Son objectivité apparente n'est qu'une façon d'appréhender le monde. Loin d'abolir la suggestion, elle la renforce en l'étayant de faits concrets. L'idée suggérée par la vision de Nanouk, seul, tirant sur la corde, prend une résonance d'autant plus grande que nous avons vu Nanouk et le phoque en conflit *réel* dans un espace *réel*. Et les plans de détail de *la Mère* ne doivent leur intensité qu'en ce qu'ils développent et construisent un événement dont nous avons saisi au départ les données concrètes. Il s'agit toujours d'analyser ou de suggérer *à partir* d'un événement décrit et non de construire un réel fictif ce qui, répétons-le, n'est pas l'objet du montage. On en dirait autant de l'escalier d'Odessa et des images-signes d'Eisenstein qui ne *deviennent* signes et ne signifient valablement que pour autant qu'elles sont intégrées dans une évidente réalité.

Il reste qu'au cinéma la puissance émotionnelle de la suggestion l'emporte toujours sur celle de la simple description. C'est ainsi que la dernière image d'*A l'Ouest rien de nouveau* nous montre le héros s'efforçant d'attraper un papillon qui s'est posé sur le bord de la tranchée. Il se glisse hors de son abri, allonge le bras... Un gros plan isole sa main prête à saisir l'insecte. Soudain elle se crispe, s'entrouvre et retombe, inerte. Tout le monde comprend qu'il vient d'être tué.

Nous aurions pu *voir* le lieutenant périr sous les balles, constater le fait objectivement; mais, pour reprendre Eisenstein, grâce aux images allusives nous n'enregistrons pas le fait que le lieutenant vient d'être tué, nous réagissons devant ce fait à travers la composition par laquelle il nous est présenté. Toutefois, si nous sommes plus émus par ce que nous imaginons que par ce que nous voyons, encore faut-il que l'imagination prenne ses assises sur des faits tangibles; elle ne saurait être gratuite. La suggestion n'est qu'une façon de faire entendre ce qui *pourrait* être montré. Et l'image d'*A l'Ouest rien de nouveau* ne prend sa valeur signifiante que parce que nous avons vu auparavant des scènes qui nous ont permis de saisir les rapports qui engageaient les différents personnages du drame.

Par ailleurs Eisenstein dit :

« Envisagée dans son dynamisme, l'œuvre d'art est un processus de formation des images dans la sensibilité et dans l'intelligence du spectateur. C'est en cela que consiste le propre d'une œuvre d'art vraiment vivante, ce qui la distingue des œuvres mortes, où l'on porte à la connaissance du spectateur le résultat représenté d'un processus de création qui a achevé son cours, au lieu de l'entraîner dans le cours de ce processus.

» (...) La vertu du montage consiste en ce que l'émotivité et la raison du spectateur s'insèrent dans le processus de création. On oblige le spectateur à suivre la voie qu'a suivie l'auteur lorsqu'il construisait l'image. Le spectateur ne voit pas seulement les éléments représentés, il revit le processus dynamique d'apparition et de formation de l'image

tel que l'a vécu l'auteur. C'est probablement le plus haut degré possible d'approximation qui existe pour communiquer au spectateur l'idée et le sentiment de l'auteur dans leur plénitude, pour les lui communiquer avec cette "puissance de vérité physique" avec laquelle ils s'imposaient à l'auteur aux instants de travail créateur et de vision créatrice.

» (...) La vertu de cette méthode consiste encore en ce que le spectateur est entraîné dans un acte de création au cours duquel sa personnalité, loin d'être asservie à celle de l'auteur, s'épanouit en se fondant avec l'idée de l'auteur. (...) L'image est celle que l'auteur a voulue et créée mais, en même temps, recréée par la création propre du spectateur. » (*Réflexions d'un cinéaste*)

On retrouve le propos du cinéaste, tout à fait conforme aux vues de Bergson sur les conditions de l'œuvre d'art : faire en sorte que le point de vue du spectateur coïncide avec celui de l'auteur, obtenir son adhésion totale en une sorte de communion extatique au terme de laquelle il « réalise l'idée qu'on lui suggère et sympathise avec le sentiment exprimé ».

Bien que dans cet abandon qui est — nous l'avons dit — tout le contraire d'un assoupissement, il ne s'agisse jamais que d'une perfection qui nous comble, d'un état où le fait de structurer ces liaisons, ces idées, coïncide avec celui de nous y abandonner — ce qu'Eisenstein précise, — certains critiques ont cru voir une esthétique de domination et d'envoûtement, un art qui ne permet aucun recul, aucun examen critique, et dont l'emprise, en donnant un sens et un seul à la réalité représentée, contrarie le choix que tout spectateur doit pouvoir faire librement devant l'ambiguïté du monde et des choses.

Ces critiques, formulées notamment par André Bazin, sont loin d'être dépourvues de fondements. Elles rejoignent, en un certain sens, les idées de « distanciation » apportées au théâtre par Berthold Brecht et trouvent leur solution dans l'utilisation dramatique de la « profondeur du champ » telle que la pratique Orson Welles.

Bornons-nous à dire, pour l'instant, que ces critiques ne sont justifiées et recevables que dans la mesure où elles ne sont point dogmatiques et ne prétendent point « instaurer une esthétique nouvelle en place de l'ancienne » car il n'y a, dans cette opposition, que la formulation précise de deux esthétiques également valables (deux stylistiques à plus exactement parler) poursuivant des buts absolument distincts.

Leur opposition souligne, s'il en était besoin, la différence formelle qui existe, quant aux moyens filmiques, entre ce qui est au cinéma l'équivalent du langage poétique et l'équivalent du langage romanesque. De toute évidence, les canons ne sont pas les mêmes. Quoi qu'il ait à dire, le romancier s'efface derrière ses personnages, derrière l'authenticité apparente que tous ses efforts ont pour but de créer ou de recréer. Le poète, au contraire, s'exprime directement; *avec* les faits et non point *au travers* des faits. Il met le monde en cause. Il s'en sert plutôt qu'il ne le sert. Il l'utilise comme autant de matériaux qu'il brasse et redonne sous une autre forme. Il transfigure. Donc il conduit, il ordonne : il organise. Ce qu'il me donne à voir est *sa* vision du monde, nullement

une réalité objective. En l'occurrence, ce qui m'intéresse moi, spectateur, c'est beaucoup moins ce qu'il me montre que la façon toute personnelle qu'il a de me le montrer. Par là j'entre en communication directe avec lui; je sympathise — ou non — avec ses idées, avec sa manière de voir les choses, bien plutôt qu'avec les choses vues dont l'importance est *secondaire*. C'est là — nous le verrons plus loin — la seule forme de cinéma subjectif qui soit *réellement subjective*, le sujet étant l'auteur lui-même et le « réel » une constante objectivation de sa pensée.

Inversement, dans l'art du récit, si le style et la manière du narrateur importent, ce qui compte au premier chef c'est ce qu'il me montre, ce qu'il me transmet, ce avec quoi il me met en communication *le plus directement possible*. La forme s'efforce d'être, à la limite, comme une vitre entre l'univers et moi, là où, tout à l'heure, elle n'avait de cesse de faire écran. L'auteur m'intéresse moins que ses personnages; aussi bien doit-il tendre vers un maximum d'objectivité apparente, se contenter de les mettre « en présence dans le monde » et se faire remarquer le moins possible, si ce n'est *à travers* eux.

Un exemple fort simple illustrera la différence formelle des deux façons de procéder. Imaginons ceci : Pierre est assis devant sa table de travail, il écrit. Soudain il lève la tête et regarde dans le vague. Il songe. Mais, comme il faut bien que son regard se pose sur quelque chose, il regarde — sans la voir — la lampe disposée sur un coin de son bureau.

Si je montre cette scène dans un plan assez rapproché pour que Pierre, qui nous intéresse, soit bien en cadre, mais assez large tout de même pour embrasser les différents objets disposés devant lui (un plan moyen, par exemple), le spectateur comprendra parfaitement que si Pierre regarde la lampe, il aurait pu tout aussi bien regarder son téléphone ou sa pipe ou n'importe quoi. L'acte est représenté dans sa réalité psychologique concrète, selon le libre arbitre qui le caractérise. Nous dirons : réalisme psychologique, style du roman ou du récit. L'auteur laisse à son personnage une certaine latitude. Il le regarde vivre et demeure en marge.

Au contraire, si je représente la scène de la façon suivante :

a *Premier plan*. Pierre, assis à sa table, écrit. Puis il lève la tête, songe et porte son regard vers la droite sans avoir l'air cependant de fixer quoi que ce soit. Bien entendu, on ne voit pas ce qu'il regarde; les objets situés sur son bureau sont hors champ.

b *Gros plan*. La lampe, disposée sur un coin de son bureau.

Alors la lampe est *impliquée* dans son regard. Pierre n'a plus aucune liberté d'action, aucun libre arbitre. Il ne peut plus voir autre chose que cette lampe que je *donne* à son regard. C'est moi, l'auteur, qui m'exprime, qui oriente l'action en soumettant le réel à une certaine finalité expressive. Je ne trahis pas le fait authentique, je ne le fausse point au sens exact du mot : je m'en sers, je l'interprète, obligeant par là le spectateur à voir avec moi, comme moi, selon mes directives dictatoriales. La lampe devenant, par mes soins, le complément immédiat du regard de Pierre, le spectateur ne peut plus penser que Pierre *pourrait*

éventuellement voir autre chose car, de même que lui, il ne voit et ne *peut* voir rien d'autre qu'elle. Ainsi je deviens le démiurge, le lyrique qui exalte, l'épique qui brasse, qui transforme, qui magnifie : *j'ordonne* le réel bien davantage que je ne le *présente*, je le donne comme j'entends qu'on le voit. Il y a bien là un art de « domination » mais le spectateur y consent d'autant plus qu'il sait parfaitement que je lui communique *ma* vision du monde et point du tout *le* monde.

Il va sans dire que ce sont là des formes pures et que rien ne les empêche d'alterner, de se confondre au cours du film si besoin est. Pour Eisenstein, toutefois, il n'est que cette forme lyrique qui ait un sens, qui atteste d'une puissance « active ». En quoi son esthétique se réduit à une stylistique dont l'efficacité n'est plus à démontrer, mais qui ne peut prétendre englober toute expression filmique possible. On en dirait autant de la forme romanesque sur laquelle certains critiques, aujourd'hui, voudraient aligner les dialectiques visuelles présentes et à venir, tant il est vrai qu'au cinéma la plupart des théoriciens n'ont jamais su « théoriser » qu'à coup d'exclusives et d'interdits comme si, en littérature, la stylistique proustienne ne devait être admise que pour nier ou rejeter celle de Péguy — et inversement...

On aimerait pouvoir dire — paraphrasant les définitions de la logique — que l'esthétique « ne s'occupe pas le moins du monde de quelque contenu que ce soit mais seulement de la façon dont nous exprimons ce contenu ». Et on peut le dire si l'on n'envisage que le fait esthétique même, au sens le plus général du mot. Mais comme la manière de dire est fonction de ce qui doit être dit, il est impossible de promulguer une esthétique générale dont les principes seraient applicables à toute formalisation et à quelque contenu que ce soit. L'esthétique du film se réduit donc à définir comment et pourquoi telle forme est préférable à telle autre en raison d'un certain contenu et d'une certaine intention; autrement dit, à établir les fondements psychologiques qui justifient de ces formes en des cas bien déterminés.

Nous avons examiné jusqu'ici les formes de montage qui, d'une manière ou d'une autre, utilisent la juxtaposition (ou le collage) des plans fixes. Avant donc de passer aux mouvements de caméra, il est bon de souligner certains faits psychologiques en rapport avec la perception d'éléments discontinus.

« Au cinéma, dit Albert Laffay, on ne peut supporter ce qui dure. Il faut constamment bondir d'un point de vue à un autre, d'une échelle de grandeur à une autre. Et encore cela ne suffit pas. Quand on a varié un certain nombre de fois les angles et les distances, il faut, bon gré mal gré, changer d'objet et se transporter devant une autre scène (...). Mais pourquoi le spectateur, qui supporte au théâtre d'être rivé en un même point de la salle selon une perspective inchangée, veut-il des ailes au cinéma ? (...) De ceci sans aucun doute que les choses projetées étant absentes, il faut pour y croire, tout au moins d'une demi-croyance, qu'elles soient sans cesse changeantes ou sans cesse remplacées (...). C'est une façon de dire que le cinéma ne peut s'arrêter de souligner et d'articuler les liaisons d'un *monde*. A cause des insuffisances mêmes

des objets qu'il déroule à notre regard, il doit, en un brassage perpétuel, dessiner un ensemble solidement charpenté où chaque chose est ce qu'elle est par la nécessité que lui imposent toutes les autres — singulièrement la nécessité de sa place[1]. »

A ces remarques subtiles où nous croyons pourtant que l'auteur rejette trop exclusivement la cause des changements de plans sur le caractère fictif des choses représentées, on pourrait répondre que si, au théâtre, le spectateur accepte l'unité du point de vue, c'est que le théâtre se nourrit moins de faits que de paroles, que le verbe y est essentiellement signifiant et que la mobilité verbale, qui se substitue à l'action et définit la mobilité psychologique des personnages, surseoit à l'immobilité des événements représentés et à l'immobilité du regard. Tandis qu'au cinéma — fut-il bavard — les mots ont moins d'importance que les actes, et les actes doivent être suivis dans leur constante mobilité.

Pour ce qui est du mouvement nous croyons que les remarques de Jean Epstein sont plus près de la chose, lequel dit en substance :

« Dans notre ordinaire royaume de solides à grande stabilité, le mouvement — parce qu'il est une occurrence relativement rare et d'effet généralement faible — semble distinct de la forme, dans laquelle il ne se manifeste que par intermittence et sans toujours parvenir à la défigurer de façon visible. Au contraire, dans la représentation cinématographique, le mouvement paraît inhérent à la forme; il est et il fait la forme, sa forme. Ainsi, un nouvel empirisme — celui de l'instrument cinématographique — exige la fusion de deux notions premières : celle de la forme et celle du mouvement, dont la séparation se trouvait jusqu'ici implicitement posée comme évidence de base, nécessaire à toute connaissance physique. Le cinématographe ne tient la forme que pour la forme d'un mouvement. » (*Le Cinéma du diable*)

Mais ce qui est plus important et qui semble avoir échappé à bon nombre de théoriciens, c'est qu'en fait la mobilité des plans et la discontinuité du montage s'identifient à la perception normale. Comme le souligne justement René Zazzo « la caméra a trouvé empiriquement une mobilité qui est celle de la vision psychologique ». (*Niveau mental et compréhension du cinéma*)

On sait que notre esprit est incapable d'observer sans relâche une même chose. L'attention se dilue sur l'objet, se brouille. Et si, dans la vie quotidienne, nous avons l'impression d'une perception « totale », constante, des choses qui nous entourent, c'est uniquement parce que nous sommes au sein d'un *continuum* homogène et qu'à tout moment nous avons la faculté de porter notre attention sur un aspect quelconque de cet entourage. Mais l'objet de notre perception est discontinu si, toutefois, le fait de percevoir est continu; la confusion fréquente vient de ce que la continuité de la perception est reportée sur les choses perçues dont les liaisons, alors tenues pour « objectives », sont cependant (non seulement dans le souvenir mais également dans l'immédiat) reconstruites et constamment différenciées.

[1] In *la Revue du cinéma*, avril 1948.

Si je me déplace dans un milieu quelconque, une rue par exemple, j'ai à tout moment l'impression de tout voir; et il est bien vrai que je vois l'ensemble des choses qui se déroulent devant mes yeux, mais je les vois inconsciemment. Il faut que quelque singularité attire mon attention pour que je la *regarde*, puis une autre et ainsi de suite. C'est donc par mouvements d'attention successifs que j'aurai vu les choses qui m'auront paru essentielles et c'est l'ensemble de ces visions fragmentaires qui constituera pour moi la vision globale de la rue. Lorsque je ferai appel à mes souvenirs ce sont ces détails et eux seuls qui me reviendront à l'esprit et qui marqueront pour moi les caractères distinctifs de cette rue, qui en deviendront l'« idée ». La vision globale sera le fait d'une succession d'aspects essentiels triés par le souvenir comme elle fut, dans l'immédiat, le fait d'une suite d'attentions partielles déterminées par le hasard et l'incidence des choses. Et il en est de même de la durée. Comme le souligne Jean-Pierre Chartier, « de même que nous avons l'impression de voir l'ensemble de ce qui nous entoure alors que nous ne saisissons que certains aspects essentiels avec lesquels nous construisons notre perception, de même nous croyons avoir conscience du déroulement temporel total de ce que nous observons alors que nous ne prenons conscience que des moments essentiels avec lesquels nous construisons une durée (des choses) à laquelle nous attribuons la continuité de notre vie consciente. Les actes habituels fournissent des exemples de cette discontinuité de l'attention : je quitte un ami pour rentrer chez moi, je suis un trajet connu, je monte l'escalier et j'ouvre la porte. Entre le moment où j'ai quitté cet ami, et le moment où j'ai ouvert la porte, je n'ai pas prêté attention à ce qui m'entourait. Dans mon souvenir ne subsistent que l'image de cet ami et celle de mon arrivée. Pour faire le récit d'un acte de ce genre, le cinéma juxtaposera ces deux images, il fera l'ellipse de l'intervalle. Le spectateur d'un film a l'impression de vivre l'histoire : il situe les moments essentiels de l'action que lui présente la succession des plans dans une durée continue, par le même mouvement qui lui fait situer dans une durée vécue le monde réel, dont il prend conscience au cours de mouvements d'attention discontinus. » (*Art et réalité au cinéma*)

Ainsi les plans filmiques créent, de par leur simple juxtaposition, une « idée » d'espace et une « idée » de temps. Mais ce *continuum* imaginaire est un *imaginaire concret* en tous points semblable à l'espace-temps réel qui est le fait d'une conceptualisation permanente, les aspects fragmentaires donnés par notre champ perceptif ayant seuls une valeur effectivement concrète.

Néanmoins, dans le montage, la discontinuité est plus brutale que dans la réalité où les moments d'attention sont toujours fondus dans un ensemble plus ou moins vague. Là encore, le cadre filmique tranche le passage de plan à plan dans la mesure où, justement, il coupe les relations du donné représenté avec l'ensemble d'où il est soustrait. Pour reprendre l'expression de M. Michotte, il y a, d'un plan à l'autre, une sorte de « disparition-création » instantanée. Et, comme le remarque Henri Wallon, « dans tous les procédés du cinéma on pourrait dire qu'à

l'opposé de ce qui se produit dans la perception où pour nous tout est graduel, où tout dépend de notre propre déplacement, il y a des effets de choc ». (*L'Acte perceptif et le cinéma*)

Qui plus est, dans la perception normale, on ne se rend pas compte de cette fragmentation parce qu'elle vient de nous-même, de notre situation « dans le monde ». Au cinéma, au contraire, elle nous vient du dehors : c'est l'auteur qui opère ces « mouvements d'attention » à notre place, qui déchiffre le réel pour nous. Et si, dans une large mesure, le but du cinéma « est de nous donner l'illusion d'assister à des événements réels se déroulant devant nous comme des réalités quotidiennes » (Bazin), sa fonction est de substituer à la vie telle que nous la voyons et percevons, une vie plus intense et surtout plus *dense*. Ne retenant que des moments choisis, condensant l'espace et la durée, il nous impose une vision du monde organisée en vue d'une certaine signification. Vouloir défaire le cinéma de cette subjectivité nécessaire, c'est lui refuser ou lui ôter sa valeur d'art.

Pourtant, s'il y a des effets de choc, il y a lieu, suggère Cohen-Séat, « de se demander comment le spectateur peut accepter sans trouble apparent une perturbation aussi profonde de ses mécanismes perceptifs, accoutumés ou primitifs ». (*Problèmes du cinéma*)

Selon nous, cette perturbation est moins réelle qu'apparente, d'autant qu'elle n'apparaît qu'à l'analyse et que, ce faisant, on oublie que la perception de l'image filmique se fait dans des conditions particulières, c'est-à-dire dans le noir absolu. Par le fait qu'il n'y a rien hors d'elle-même qui puisse être perçu, l'image n'est coupée d'avec rien. Du moins tout se passe comme si elle ne l'était point. Aux moments d'attention successifs fondus dans une perception vague se substituent des moments d'attention successifs fondus dans une absence de perception.

On objectera que, justement, n'étant compensés par aucune autre perception, fut-elle inconsciente, les changements de plan n'en sont que plus violemment ressentis. Mais c'est là un des faits psychologiques sur lesquels repose l'effet-montage. S'il n'y avait pas cet effet de choc il n'y aurait pas d'oppositions possibles. La vérité (esthétique), c'est que le choc de plan à plan ne doit pas être ressenti comme tel. Il doit coïncider avec les nécessités expressives et, par là, être ressenti comme le heurt des faits, des choses ou des actes représentés. Il est donc justifié, en tant que choc émotionnel, par l'émotion qu'il tend à exprimer.

Enfin, dans la suite discontinue des plans filmiques, il n'y a discontinuité ni de l'espace, ni du mouvement, ni de l'action, mais seulement des points de vue. Le passage d'un plan à l'autre restitue la continuité du geste et rétablit l'unité spatiale. Et lorsqu'il y a passage d'un lieu à un autre, d'un temps à un autre, l'attention, guidée par le fil de l'histoire et par la dialectique du récit, retrouve aisément l'unité du monde mis en cause.

Nous avons dit (§ 31) qu'il y avait dans les rapports de plan à plan non pas *un* espace mais *des* espaces. On a voulu dire — et le lecteur l'a parfaitement compris — que si, au théâtre, les données spatiales

sont invariables comme dans la réalité elle-même, au cinéma chaque plan amène *sa* représentation, c'est-à-dire à la fois un point de vue et une *dimension propre* due aux rapports entre l'étendue représentée et l'invariance du cadre. La « modulation de l'espace » n'est que du jeu constant entre la variété dimensionnelle des plans (ou de l'étendue considérée) et l'unité de l'espace visé. Autrement dit, nous percevons le *même* espace selon des données constamment différenciées ou, plus exactement, nous percevons des données variables au travers desquelles nous *reconnaissons* le même espace, les constances perceptives se chargeant de rétablir l'équilibre. Si, comme l'assure Piaget, ces constances sont le fait d'une activité perceptive déjà proche des compositions intellectuelles, il est évident que l'unité spatiale n'est retrouvée que sur le plan de l'intellect et que cet exercice suppose une certaine habitude. Les tests de R. Zazzo ont montré à quel point les enfants peuvent être troublés par ces différences formelles, la saisie d'un même ensemble à travers des données multiples présentant pour eux des difficultés parfois insurmontables. Mais cet état dont Piaget a remarquablement mis en évidence les différentes phases ne concerne que la mentalité enfantine (ou les peuples primitifs), nullement celle de l'homme évolué.

Ce qui paraît évident toutefois, c'est que le montage d'une suite de plans fixes détermine un *sentiment de continuité* mais ne parvient pas, comme dans les prises de vues mobiles, à donner la *sensation* du continu, celui-ci étant intellectuellement reconstruit et non perçu comme tel. Il s'ensuit que le réel apparaît comme dans la pensée ou dans le souvenir, c'est-à-dire *restructuré*. D'où l'impression d'un réel déjà fait, d'une sorte de *présentification* plutôt que d'un présent « en train de se faire » et, donc, d'un monde transcendant à l'expérience immédiate. Au contraire, la caméra mobile donne, comme nous le verrons plus loin, le sentiment d'un présent « en action », laissant croire que l'on pourrait agir sur ce monde ou, du moins, que son « probable » pourrait être à tout moment modifié par nos soins.

Bien entendu la continuité filmique ne peut être constituée dans l'esprit du spectateur que par un acte de mémoire immédiate sans lequel d'ailleurs aucune perception ne serait possible, et pas même celle du mouvement le plus simple. On sait que la seule vision cinématographique (ou des images animées) ne peut être expliquée par la persistance rétinienne et qu'il s'agit bien davantage de la persistance des impressions dans le cerveau, d'une sorte de court-circuit (dit phénomène *phi*) impliquant la mémoire immédiate comme l'ont démontré Wertheimer, David Katz et Korte (1912-15). « Ce que nous présente le film, dit Henri Wallon, c'est une série successive d'images relatives à un même objet, images que nous devons suivre une à une dans l'ordre où elles nous sont données et qu'il nous appartient d'intégrer pour en faire la représentation de l'objet sous toutes ses faces, celle d'un lieu sous tous ses angles ou d'une personne sous tous ses aspects. Mais la succession des images est une succession d'images particulières que nous devons enregistrer, que nous devons fusionner ensemble par l'effet de notre mémoire, mémoire immédiate sans doute, mais mémoire tout de même. Il faut

que nous ne perdions pas le fil des images, car c'est de lui que dépend la représentation de l'objet, l'identification des lieux et des personnages, la compréhension des scènes. » (*Ibid.*)

Quant à l'« anticipation perceptive » qui, selon Henri Piéron, oriente notre conduite mais présuppose une certaine permanence des choses, elle ne peut être que tenue en suspens par la continuité du film dont les modalités événementielles sont imprévisibles et constamment variées. A peine peut-elle être suivie le temps de la séquence, la durée dessinant alors un devenir homogène. Mais, dit justement Cohen-Séat, « dans la mesure où le film signifie quelque chose, le changement de séquence ou de plan s'intègre au développement d'une même situation. Il propose la vision analytique, l'éclairement l'une par l'autre des multiples faces d'une réalité. Les divers plans sont autant de points de vue pris sur la continuité d'un ensemble et d'un devenir unique. La machination du montage sollicite l'anticipation et la dresse à jouer en introduisant une attente ou un désir de tourner et retourner l'objet. Le changement de plan vient confirmer ou satisfaire ce besoin (...). Le changement d'axe de la caméra et le changement de plan fourniraient l'équivalent d'un changement volontaire de point de vue, prolongeraient en l'actualisant une attitude à l'état d'ébauche motrice dans l'organisme du spectateur. Ainsi se résorberait la discontinuité du devenir filmique. » (*Ibid.*)

Mais, si les effets du montage sont basés sur des phénomènes perceptifs, il est évident que l'ordre du montage, le montage lui-même, sont des faits esthétiques qui témoignent d'une intention manifeste. Il s'agit toujours d'une suite d'événements organisés de telle sorte que leur développement s'intègre dans les formes d'un récit. Aussi bien l'anticipation perceptive doit-elle être contrariée par l'auteur afin que la surprise suscite constamment l'attention du spectateur. Comme le reconnaît d'ailleurs Cohen-Séat, « le point de vue choisi pour appréhender la suite de l'action est alors celui qui aura la valeur de « révélation » la plus grande : la plus capable de maintenir le jeu des chocs émotifs et, en même temps, la tension continue du discours. C'est à la fois la perspective qui pourrait être exclue ou échapper en situation réelle, et celle que le spectateur est bien en peine d'anticiper puisqu'il ne la soupçonne pas. » *(Ibid.)*

Jamais, en effet, un plan ne doit « préparer » l'événement. Si, par exemple, le champ présente l'intérieur d'un café avec, au premier plan, une table et deux chaises vides et si, *un peu plus tard*, un couple (que l'on attend) entre dans le champ et vient s'asseoir à cet endroit, l'erreur est évidente. C'est comme de dire : « Attention ! c'est ici qu'ils vont venir. » Cette possibilité de prévoir accordée au spectateur laisse entendre du même coup que l'auteur conduit les événements. Elle atteste de sa présence quand on devrait l'oublier et détruit le sentiment qui fait croire aux choses représentées. En conséquence, les changements de plan doivent être *amenés* par l'action ou par le déplacement des personnages. Ici, c'est l'entrée du couple dans le café. Le champ comprenant la table et les chaises vides doit être amené par leur mouvement. C'est alors

seulement que l'on pourra se rapprocher d'eux pour les saisir, si besoin est, en plan moyen ou en premier plan.

Il est évident que, tout en étant amenés et justifiés de la sorte, les changements de plan doivent répondre à des nécessités dramatiques. Dans *l'Ombre d'un doute*, lorsque la jeune fille descend l'escalier en tenant la main courante, si un gros plan vient rompre soudain la continuité du mouvement pour saisir la bague qu'elle porte au doigt, c'est sans doute pour apprendre au spectateur ce qu'on entend lui faire savoir, mais c'est aussi et *surtout* pour identifier cette rupture brusque au regard de l'oncle qui vient d'apercevoir au doigt de sa nièce une bague ayant appartenu à l'une des victimes du sadique recherché par la police. Du même coup le spectateur comprend *pour lui* et, s'identifiant psychologiquement à l'oncle Charlie, comprend qu'il voit qu'elle a tout compris. En d'autres termes, les changements de plan sont associés, assimilés à des mouvements psychologiques relatifs aux personnages du drame, ou déterminés par l'intérêt que le drame doit susciter chez le spectateur; il importe peu, dès lors, qu'ils lui soient imposés puisqu'ils coïncident avec son attention. La discontinuité perceptive, la mobilité du regard deviennent de la sorte le *possible* d'une construction esthétique, d'un langage.

Il n'y a donc pas discontinuité du « devenir filmique ». La discontinuité n'est que sur le plan de l'image, c'est-à-dire des formes immédiatement perçues et non de la structure du récit. La relative impossibilité d'anticipation perceptive le doit à cette discontinuité des formes de représentation et non à une pseudo-discontinuité du représenté. Elle tient aussi au fait que le spectateur, par la force des choses, ne domine jamais les événements qu'on lui présente puisque l'art du metteur en scène consiste à faire en sorte qu'il soit constamment dominé par eux.

Toutefois, ce serait une erreur de croire qu'il n'y a au cinéma aucune anticipation perceptive. Bien au contraire. Mais elle se manifeste tout autrement que dans le réel où l'individu «centré dans le monde » est maître de ses actes. Nous avons vu (§ 32) que la participation du spectateur n'est jamais qu'un engagement fictif, la projection d'un moi imaginaire. Reconsidérons donc ces choses, un instant, sous l'angle de l'anticipation perceptive.

Celle-ci, on le sait, suppose l'intervention de la motricité. Mais — Weizsäcker ayant démontré l'arbitraire de la séparation classique en excitants sensoriels et réponses motrices — s'il est impossible de distinguer arbitrairement les fonctions motrices et les fonctions perceptives, l'association d'un mouvement réflexe à une perception ne se constitue *effectivement* qu'en fonction de quelque nécessité. Selon Piaget, l'union stimuli-répons constitue un schème d'ensemble lié à une signification et non une simple association automatique. Le répons est stabilisé à la suite de quelques tâtonnements et dans la mesure où il est sanctionné par la satisfaction répétée du besoin qui le guide et le justifie. C'est l'expression d'un acte d'assimilation du donné perçu à un schème organisé. Or, au cinéma, le répons n'est justifié ou commandé par aucun besoin immédiat, par aucune activité réelle, si ce n'est une satisfaction

de caractère essentiellement ludique. Motivé par la perception des actes représentés et par leur assimilation aux tendances d'un moi refoulé, il est aussitôt « transposé » en un acte fictif analogue à celui du héros, lequel devient — nous l'avons vu — comme la projection idéalisée de ce moi « intentionnel ».

Or, si nous nous référons à Piaget, « partout où il y a association entre mouvements et perceptions, la prétendue association consiste en réalité à intégrer l'élément nouveau dans un schème antérieur d'activité. Que ce schème antérieur soit d'ordre réflexe, comme dans le réflexe conditionné ou de niveaux toujours plus élevés, partout l'association est en réalité assimilation, de telle sorte que jamais le lien associatif n'est le simple décalque d'un rapport donné tout fait dans la réalité extérieure. » (*Psychologie de l'intelligence*)

Ce donné « tout fait » étant ici l'acte représenté, on voit bien que la motricité, le lien stimuli-répons suscité par cet acte, serait immanquablement le décalque du rapport donné s'il s'agissait d'une identification par simple imitation ou mimétisme.

L'assimilation organisatrice qui intervient dans l'association de la perception et du mouvement (que celui-ci soit réel ou fictif, agi ou transféré) est à la base des opérations de projection-identification sur lesquelles, ainsi que nous l'avons vu, les phénomènes de participation sont eux-mêmes fondés.

Il ne s'agit, en l'occurrence, que du transfert des répons qui fondent l'anticipation en perception normale, mais ce transfert montre comment l'anticipation devient presque totalement participation. Si nous examinons maintenant un autre aspect de la question, on peut dire qu'au sens large du mot (et non à celui d'une implication logique), l'implication est la conscience d'une relation liant ou unissant des faits sans rapports apparents ou immédiats. A cet égard, la loi de coalescence de William James qui « engendre l'implication sur le plan de l'action et le syncrétisme sur le plan de la représentation », se trouve à tout moment confirmée par le film. Dans toute image, en effet, les choses représentées sont données simultanément. Même séparées, reconnues comme distinctes, elles sont associées en un tout perceptif. Il n'y a aucune implication possible de l'une à l'autre; elles ne peuvent que coïncider. Il n'y a relations — ou semblants de relations causales — qu'entre des choses séparées dans le temps, leur ensemble constituant une sorte de schème relationnel qui suppose une assimilation organisatrice, une généralisation possible. Autrement dit l'implication suppose la répétition. Mais, pour qu'il y ait implication au cinéma, il suffit de poser un terme *B* après avoir posé un terme *A*. Dès l'instant qu'il peut y avoir, de l'un à l'autre, un rapport logique quelconque, cette relation engendre aussitôt, dans l'esprit du spectateur, une idée de causalité. Autrement dit, *B* est entendu comme conséquence de *A*, même si cette anticipation n'a qu'une valeur toute provisoire. Lorsqu'elle n'est pas conséquente des événements dramatiques, l'implication apparaît à l'esprit parce que les choses représentées sont à l'image des choses réelles. Comme, dans la réalité, les choses qui se suivent sont généralement engendrées l'une par l'autre

ou le semblent, dans les événements présentés successivement par le film, c'est-à-dire dans les relations de plan à plan, l'esprit cherche aussitôt un lien de causalité. Il le cherche parce qu'il reconnaît — *croit* reconnaître ou *veut* reconnaître — l'image des schèmes organisateurs engendrés par des liens de causalité. *Voir*, au cinéma, ce n'est pas seulement reconnaître *l'objet*, mais assimiler les relations filmiques à des relations de faits réels, le schème visuel étant compris comme une répétition de schèmes connus ou éprouvés, même s'il est artificiellement fabriqué. Ce qui tend à démontrer l'exactitude des vues de Claparède qui, dans la *Genèse de l'hypothèse* (citée par Piaget), affirme que « ce n'est pas la répétition qui engendre l'implication, mais c'est au cours de la répétition seule qu'elle apparaît, parce que l'implication est le produit interne de l'assimilation qui assure la répétition de l'acte extérieur ».

Il s'ensuit que l'anticipation perceptive ne se fonde, au cinéma, que sur des schèmes éprouvés antérieurement dans la réalité ou, même, dans la perception filmique. Toute anticipation, bien sûr, se fonde sur une expérience vécue mais, dans une large mesure, le réel répète cette expérience tandis que le film ne la répète point ou ne le fait que selon des normes constamment différenciées et imprévisibles. L'anticipation filmique se réduit donc à la compréhension d'un ensemble de relations par simple assimilation, les implications demeurant en suspens jusqu'à ce que le déroulement de l'action vienne les affirmer ou les infirmer, et ainsi de suite.

L'erreur est sans autres conséquences que de l'incompréhension ou de la confusion et l'anticipation devient une sorte d'expérience ludique constamment renouvelée.

Pour ne citer qu'un exemple caractéristique, rappelons cette admirable séquence de *Citizen Kane* : Au cours d'un banquet, dans la grande salle de l'« Enquirer », Kane a annoncé son prochain départ pour l'Europe. La séquence se termine sur Leland et Bernstein. Ils discutent (au premier plan) tandis que l'on aperçoit, à l'extrême arrière-plan, Kane et les girls en train de danser. A ce moment, après un fondu au noir très rapide et presque imperceptible, Bernstein arrive vers la caméra et franchit le seuil de la grande salle. La caméra suit son mouvement. Il longe un corridor, gravit quelques marches et pénètre dans un immense grenier où sont entassées des caisses à claires-voies contenant des statues et des objets d'art de toutes natures. Il crie : « Monsieur Leland !... Monsieur Leland !... Je viens de recevoir un câble de M. Kane... de Paris... Oh ! c'est une chance qu'il ait promis de ne plus envoyer de statues !... » Il arrive auprès de Leland, et la conversation se poursuit (sur un autre sujet). Nous apprenons ainsi qu'entre les images précédentes et celles-ci quelque six mois se sont écoulés. Or la continuité *descriptive* est telle que l'on a pu croire à quelques minutes. L'ellipse est dans le déplacement de Bernstein, dans sa montée au grenier — mais sans qu'il y ait rupture dans la continuité du mouvement, sans que l'on soit passé d'un plan à un autre par un enchaînement quelconque comme il arrive presque toujours en pareil cas. Il s'ensuit que le spectateur est

tout d'abord dérouté parce qu'il ne comprend pas cette « contraction ». Il ne saisit pas cette ellipse qui est à l'inverse des schèmes normaux sur lesquels il a constitué ses habitudes de penser. Il lui faut faire un effort et, au besoin, revoir le film. Mais, dès qu'il a compris, ce schème nouveau se constitue en une nouvelle forme associative et implicative. Désormais cette manière de dire sera entendue par lui; non plus cette fois par le rappel d'un donné éprouvé dans la réalité, mais par le rappel d'une forme intégrée dans le langage. On voit que le film appelle le film et, donc, une certaine culture, une formation de l'esprit, une *habitude* cinématographique, tout comme la littérature appelle la littérature. On passe difficilement d'Henry Bordeaux à James Joyce...

Pour des raisons analogues à celles que nous avons dites, et qui unissent la forme à son contenu, on ne saurait dire qu'il y a au cinéma des plans longs et des plans courts. Il y en a bien, en effet, si on les mesure mètre ou chronomètre en main, mais non en *les percevant*. Un plan dure — ou *doit* durer — juste le temps nécessaire à l'expression de son contenu. C'est uniquement par la durée de ce contenu qu'il est perçu comme durée, c'est-à-dire comme temps d'un mouvement ou d'une action. Il n'est perçu comme long que lorsqu'il est *trop long*, c'est-à-dire lorsqu'il persiste au-delà du temps requis par l'entendement de ce qu'il est chargé de nous transmettre. Alors nous ne portons plus notre attention sur la durée événementielle dont la nécessité d'être est épuisée par la signification, mais sur la durée même du plan c'est-à-dire sur un temps « vide ». Or, selon la formule de Katz, « chaque fois que nous portons notre attention sur le cours du temps, il semble s'allonger ». Inversement, un plan n'est perçu comme court que lorsqu'il est *trop court*, c'est-à-dire lorsque sa brièveté fait qu'il est incapable de combler la signification ou l'expression de ce qu'il doit nous communiquer. Ou encore lorsque les plans se succèdent très rapidement comme dans le montage court, car « nous ne percevons la vitesse que des changements qui se succèdent rapidement » (P. Fraisse). Et si nous retenons parfaitement qu'un plan est plus long ou plus court que le précédent, c'est dans la mesure où nous saisissons à l'intérieur de ce plan un acte plus bref ou une action plus longue.

Il y a là, évidemment, un problème crucial. Pour tel spectateur rompu aux subtilités du langage filmique un plan aura épuisé son message là où, pour un autre, une durée plus longue serait nécessaire. Il est certain que la forme filmique nous a habitué à penser, à structurer plus vite. Tel film muet qui, à l'époque, nous paraissait avoir un rythme rapide, nous semble aujourd'hui d'une lenteur désespérante. Nous devons, en conséquence, supposer l'œuvre parfaite comme étant adéquate aux possibilités maxima du spectateur idéal.

Nous avons dit que le rythme filmique était rythme *de* quelque chose. Nous pouvons conclure maintenant qu'il n'est autre que celui de l'action représentée, c'est-à-dire le rythme d'une action formalisée par une manière de dire et soumise à un tempo plus ou moins vif dû aux structures du récit. Le rapport des temps du représenté et de la représentation est, à cet égard, significatif. Ainsi la séquence de *la Mère*

que nous avons citée en exemple accuse un temps de représentation plus long que la durée réelle de l'action, bien qu'elle soit constituée de plans très courts. Le temps ainsi distendu donne au récit une impression de lenteur malgré la rapidité des cadences. Au contraire, un film constitué de plans représentant chacun une durée événementielle plus longue que le temps de représentation donne une impression de rapidité, quelle que soit la longueur des plans.

Conduit, sollicité par l'action, le rythme dépend alors des rapports successifs entre le « temps » de la forme et celui du contenu, entre l'agogique et le rythme proprement dit, le temps de représentation étant toujours déterminé par une manière de traduire le temps des choses représentées, c'est-à-dire par une certaine intentionnalité d'où les choses tirent un sens qui est celui de l'œuvre elle-même.

49 *Considérations techniques sur le montage*

La technique, avons-nous dit, n'est pas l'objet de cet ouvrage. Néanmoins certains aspects ne sauraient être passés sous silence sans entraîner l'incompréhension des formes filmiques et certaines obligations techniques ne sont évidentes qu'à la lumière des nécessités psychologiques qui les imposent.

Notamment en ce qui concerne les *raccords dans le mouvement.* On sait (§ 30) que l'on appelle ainsi les raccords de plan à plan faits non plus en profitant des temps morts mais en coupant dans le mouvement lui-même et en le rattrapant au plan suivant. Ce qui demande quelques précisions.

Au temps du cinéma muet, les raccords de plan à plan ne suivaient que difficilement la continuité dynamique du film. En conséquence, lorsqu'un sous-titre n'assurait pas la liaison (alors sans problème), ou lorsqu'on ne passait pas tout simplement d'un lieu à un autre, éludant ainsi la difficulté, la différence angulaire — de champ à contre-champ ou à demi-contre-champ — permettait d'amortir la non-coïncidence du geste représenté, d'autant que le raccord se faisait *toujours* entre les moments actifs de ce geste.

Imaginons la scène suivante : Pierre entre dans son bureau, s'installe à sa table de travail, range quelques papiers, puis prend le téléphone et compose un numéro. A cet instant la porte s'ouvre et quelqu'un apparaît qu'il n'attendait pas. Si nous découpons cette scène selon la technique du cinéma muet de 1920, nous aurons à peu près ceci :

A *Plan général.* Ensemble de la pièce. Par la porte du fond, à droite, Pierre entre et vient s'intaller à sa table de travail, laquelle est située au premier plan, sur la gauche. Il s'assied (on le voit de face).

B *Plan rapproché* (demi-contre-champ). Pierre, étant assis est vu de trois-quart, sur la droite. Il range quelques papiers, puis prend le téléphone et compose un numéro. A cet instant, il tourne brusquement la tête.

C *Plan moyen.* La porte vient de s'ouvrir. Un homme apparaît dans l'entrebaillement et commence d'avancer dans la pièce.

D *Premier plan.* Pierre, surpris et courroucé, se dresse, prêt à faire face. Etc.

On voit que le raccord entre *A* et *B* est fait *une fois* que Pierre est assis et *avant* qu'il ne commence d'agir, c'est-à-dire *entre deux temps successifs,* tout en assurant ce raccord par le passage d'un plan pris *de face* à un autre pris légèrement *de côté.* En conservant le même découpage (cinéma muet 1928) le raccord dans le mouvement donnerait ceci :

A *Plan général.* Pierre (vu de face) arrive, tire son fauteuil et va pour s'asseoir. A peine son geste est-il amorcé que l'on coupe et l'on raccorde avec :

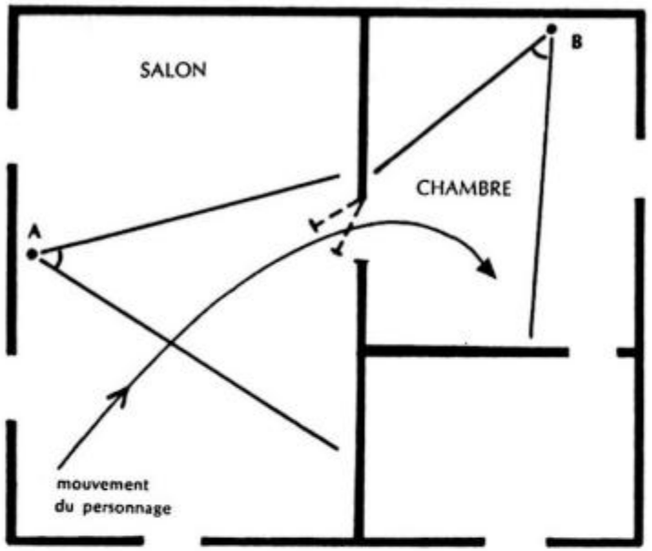
B *Plan rapproché.* Pierre (vu de trois-quart) achève de s'asseoir, s'approche de son bureau et range quelques papiers. Etc.

En raccordant ainsi, on amortit la discontinuité des plans par l'unité organique du geste. C'est l'équivalent filmique du *rejet,* en prosodie. Mais ces raccords ne sauraient être faits de la même manière dans tous les cas, et surtout pas en raccordant, comme on le croit généralement, au même point de rupture. Un exemple précis nous en fera comprendre la raison.

Supposons deux pièces attenantes, un salon et une chambre à coucher. Imaginons une jeune femme passant de l'une à l'autre sans qu'il y ait nécessité de suivre son mouvement. Opérant en plans fixes, on passera nécessairement d'un champ montrant la jeune femme traversant le salon et ouvrant la porte à un contre-champ la reprenant lorsqu'elle pénètre dans la chambre[1]. On peut envisager deux prises de vues successives mais, pour la commodité de la démonstration, nous supposerons deux caméras situées en *A* et *B,* rigoureusement synchrones et partant au même moment, de telle façon que nous puissions bénéficier, au montage, de deux bandes ayant exactement la même longueur; la chose d'ailleurs, est aujourd'hui fréquente (voir fig. p. 406).

Quels que soient les angles choisis et la nature des plans, la logique veut que l'on raccorde au moment où la jeune femme quitte le salon et entre dans la chambre; et cette même logique voudrait que le raccord se fasse *au même point.* Autrement dit, ayant deux bandes de même longueur, il suffirait, semble-t-il, de couper au moment choisi et de raccorder, image contre image, pour obtenir un raccord parfait. Or ce serait un très mauvais raccord. Bien que le mouvement se poursuive exactement de l'une à l'autre image, puisque les deux caméras sont synchrones, l'impression serait d'un temps d'arrêt dans le passage du champ au contre-champ, comme si la jeune femme reprenait en *B* un geste déjà vu en *A.* La raison est d'ordre strictement psychologique.

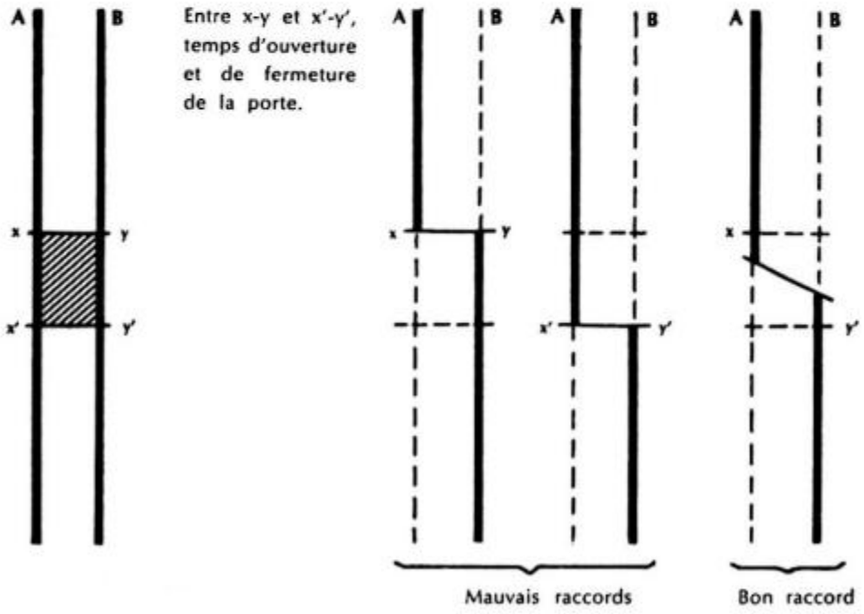
[1] Rien à voir avec ce qu'on appelle le champ-contre-champ (voir § 30) qui est généralement de deux interlocuteurs vus alternativement selon une succession continue A-B, A-B, A-B, etc.



Plan du mouvement

Passage du salon dans la chambre.
Prises de vues synchrones en A et B.

Schéma de montage



Entre x-y et x'-y', temps d'ouverture et de fermeture de la porte.

Supposons tout d'abord que les deux prises *A* et *B* soient des plans d'ensemble représentant chacun la totalité de la pièce; les deux points de vue opposés sont, de ce fait, assez éloignés l'un de l'autre. Or, nous n'avons pas le don d'ubiquité et, si rapidement que nous nous déplacions dans l'espace par l'intermédiaire du film, le changement de situation de l'observateur qui passe instantanément de *A* en *B* par le fait du montage ne peut pas être *reconnu* comme instantané. L'esprit — se référant à l'expérience, à l'habitude — suppose un déplacement nécessaire de *A* en *B* et, donc, un certain temps — si court soit-il — impliqué par ce déplacement. Et *un temps pendant lequel la jeune femme n'en a pas moins poursuivi son mouvement.* En conséquence de quoi il convient de couper le plan *A* au moment où elle vient d'ouvrir la porte et de raccorder en *B* lorsqu'elle la referme derrière elle. Dans le cas des deux bandes synchrones il faut donc *supprimer quelques images* entre les deux points de raccordement (ici, à peu près l'équivalent d'une demi-seconde, c'est-à-dire de 12 à 15 images selon la rapidité du mouvement). Alors seulement le geste retrouve, *en regard de la perception,* la continuité de son évolution.

Bien entendu si, au lieu d'avoir deux plans d'ensemble, nous avions deux plans moyens ou, d'une part, un plan d'ensemble et, d'autre part, un plan rapproché, la distance séparant *A* et *B* étant moins grande, le temps supposé serait plus bref et, donc, moindre le nombre d'images à supprimer. Seuls les raccords de premier plan à premier plan (ou de gros plan à gros plan) permettent — pour les mêmes raisons — un raccord d'image à image, à condition toutefois que la rapidité du geste ne soit point extrême. Chaque cas étant un cas d'espèce, on ne saurait formuler de règle stricte mais on peut, du moins, énoncer un principe général fort simple qui est celui-ci : *Pour tout raccord dans le mouvement il convient de supprimer, d'un plan à l'autre, un certain nombre d'images, et un nombre d'autant plus grand que les deux points de vue sont plus éloignés et que le mouvement est plus rapide.* Le reste est une affaire de pratique et tout monteur habile pratique intuitivement cette sorte de raccordements, l'expérience l'ayant conduit à le faire, même s'il n'en connaît pas toujours exactement la raison.

La chose revient à dire — et à constater une fois de plus — que ce qui compte au cinéma, ce n'est pas ce que l'on *voit* mais ce que l'on *perçoit.* A tel point que l'on croit voir parfois ce qui n'existe pas; et j'en veux pour preuve une expérience toute personnelle. Lorsque j'ai tourné *Pacific 231* (essai de correspondance audio-visuelle à partir de la musique d'Honegger; nous examinerons plus loin les principes, valables ou non, de ce genre d'exercice), j'ai dû, à de certains moments et pour les besoins du synchronisme, faire accomplir à la bielle de la locomotive un mouvement semblable à des coups de bélier donnés dans le cylindre. Or, quelle que soit la vitesse de la machine, les mouvements de va-et-vient de la bielle sont rigoureusement isochrones; il fallait donc tricher, faire des coupes au montage. Bien entendu on perçoit nettement ces mouvements violents donnés en avant tandis que le retour de la bielle s'effectue normalement. Or, chaque fois que je pose la question

à des élèves de l'Institut des Hautes Etudes cinématographiques, à des spectateurs de ciné-clubs, voire même à de jeunes monteurs peu expérimentés, la réponse est invariable : « Vous avez coupé dans les mouvements de retour. » Eh bien, c'est exactement le contraire. Ces mouvements violents que l'on perçoit *n'existent pas* — n'existent plus sur la bande, au sens photographique du mot. Autrement dit, la machine, dans sa course, accomplit alors quatre mouvements d'aller et retour en une seconde. On a donc, à la prise de vues, trois images pour l'aller et trois images pour le retour. En supprimant, au montage, les trois images « aller » pour ne conserver que les trois images « retour », on obtient : trois images montrant la bielle retournant d'avant en arrière, puis trois images montrant la bielle retournant d'avant en arrière, et ainsi de suite. Mais, chaque fois que l'on passe de l'un à l'autre de ces groupes de trois images, on passe *instantanément* du point arrière extrême au point avant extrême, ce qui donne l'impression d'une percussion violente, d'un effet de choc en avant qui, cependant, n'existe pas *sur* les images.

Puisque nous en sommes aux considérations techniques, nous reviendrons une dernière fois sur la question du gros plan, aux fins d'une mise au point de nature à éviter tout malentendu.

Nous avons assez dit son importance pour qu'il ne soit pas nécessaire d'insister, si ce n'est pour préciser que ce que nous avons appelé, ce que nous appelons « gros plan », au sens esthétique du mot, c'est uniquement un gros plan de détail, un objet chargé de sens par le fait d'une implication quelconque et nullement un visage vu en gros plan, contrairement à l'acception courante et aux idées reçues.

J'insiste sur ce point car, lorsque le cinémascope fit son apparition, la plupart des critiques, pour ne pas dire presque tous, constatèrent, les uns avec joie, les autres avec regret, que l'emploi du gros plan y était devenu pratiquement impossible, ce qui me parut, à l'époque, assez ahurissant, jusqu'au jour où je me suis rendu compte que nous utilisions les mêmes mots pour désigner des choses absolument distinctes, eux désignant par là un visage considérablement grossi et *isolé* dans le cadre de l'écran — très exactement un « close-up » — et moi un détail quelconque, *isolé ou non*, mais vu au tout premier plan d'un cadre quelconque et prenant, de ce fait, valeur de signe ou de symbole. En d'autres termes ils ne retenaient que le fait photographique ou purement dimensionnel alors que je n'envisageais, de mon côté, que le fait filmique et implicatif.

Or, il est bien vrai que le gros plan *isolé* — visage ou objet — est devenu impossible aujourd'hui, tant par le fait de l'écran large que du jeu « en profondeur ». Pour ce qui est de l'image-signe, l'objet saisi en gros plan au sein d'un ensemble quelconque ne perd nullement sa valeur symbolique, bien au contraire. Elle s'en trouverait plutôt renforcée. Ainsi du verre et de la cuillère devant le lit de Suzan dans *Citizen Kane*, de la tasse à café dans *Notorious*, des lunettes dans *l'Inconnu du Nord Express*, etc.

On soulignera toutefois, en passant, que l'image-signe (isolée ou non) n'a rien à voir avec ces « inserts » symboliques dont, un moment,

les cinéastes ont usé et abusé : images de tempête marine montées en alternance avec une tragédie familiale, colombes alternant avec une scène idyllique, etc. Autant de symboles tout faits et platement conventionnels plaqués sur le drame, et qui ne relèvent plus de la symbolique visuelle mais d'un symbolisme naïf outrageusement primaire.

Voyons maintenant le cas des gros plans d'acteurs.

On remarquera d'abord qu'un visage en « gros plan » n'est pas une image-signe : il n'implique rien d'autre que lui-même. Il n'est là que pour faire voir de plus près un frémissement des lèvres, des narines ou des paupières, un mouvement imperceptible mais profondément révélateur de l'état moral ou psychique, de la vie « intérieure » du personnage. Un gros plan d'objet peut avoir un sens de par son isolement même, mais un gros plan de visage vient toujours après un plan plus large (moyen, américain, ou autre) au cours duquel on a vu le personnage en question agir dans un milieu quelconque. Ce n'est — on l'a dit — qu'un effet de *grossissement* dont l'utilité n'est pas mise en cause mais dont le sens est déjà donné par le plan descriptif. Tant et si bien qu'il n'a pas lieu d'être isolé, cet isolement n'ajoutant rien à sa signification intrinsèque.

Le visage « miroir de l'âme » fut un instant le dada de quelques théoriciens, vers la fin du muet : « Le visage est psycho-analytique », disait alors Jean Epstein. Et Bela Balazs : « C'est un miroir où apparaît la racine de l'âme, son fondement. » *(Der Geist des Films)* On nous permettra de dire qu'il ne refléterait pas grand-chose s'il ne devait s'en rapporter qu'à lui (être isolé, justement), l'âme ne se portant pas en bandoulière. Cet état d'âme (plutôt que l'âme), le visage ne le reflète d'une façon évidente que dans la mesure où son expression peut être rapportée objectivement, par le spectateur, à une cause, à un événement, à des passions dont on devine alors qu'elle en traduit les conséquences émotionnelles. Là encore, ce n'est, comme partout ailleurs, qu'une question de rapports. De toute façon, un visage ne signifie pas, il exprime.

Nous avons vu qu'à ses débuts (1914), le « close-up » était entouré d'un cache — d'où sa dénomination. Mais on n'a pas tardé à se rendre compte de l'inutilité de cet effet qui fut pratiquement abandonné dès 1920. Dès lors, les visages furent toujours saisis en « plein cadre », c'est-à-dire au sein d'un ensemble quelconque aperçu en arrière-plan, et leur relatif isolement, au cours des années 25/30, ne le doit qu'à l'utilisation, presque constante à cette époque, d'objectifs à grande ouverture et, donc, à peu de profondeur de champ. Les arrière-plans disparaissaient alors dans un flou cotonneux qui ne laissait place au visage que parce que seuls les premiers plans étaient susceptibles de mise au point. Mais cet effet, souvent volontaire et tenu pour « artistique », employé à bon escient par de très rares metteurs en scène (Frank Borzage, en particulier), ne tarda pas à tomber dans le ponctif. Dès 1928 les gros plans de visages furent presque toujours mis en rapport, soit avec quelque détail significatif, soit avec quelque autre personnage, les uns et les autres étant unis *dans le même cadre*. Si l'on examine, par exemple, *la Passion de Jeanne d'Arc*, de Carl Dreyer, qui fut presque entière-

ment tourné en gros plan, il est facile de se rendre compte que jamais le visage de Jeanne n'est isolé. Ou bien il est entouré d'autres visages à demi-coupés par le cadre, ou bien on aperçoit le visage d'un juge, d'un tortionnaire ou d'un individu quelconque en amorce de très gros plan ou, parfois, en arrière-plan, mais toujours *dans le même cadre,* de telle sorte que les réactions de Jeanne, rendues sensibles par d'imperceptibles frémissements, sont toujours en relation immédiate avec ce ou ces personnages. C'est une confrontation de visages et non une suite de grossissements isolés. Il n'y a qu'une séquence où le visage de Jeanne est isolé — et pour cause : c'est celle où, seule dans sa geôle, elle est en proie à une sorte de demi-démence, après la tonsure, lorsque le geolier lui a mis, par dérision, une couronne tressée sur la tête. Nulle part ailleurs il n'y a, dans ce film, de gros plans isolés, et nulle part, depuis 1935, dans aucun film qui se respecte, sauf exceptions rarissimes.

Certes, les plans de ce genre furent innombrables, et dans d'innombrables films. Leur inutilité n'en apparaissait alors que plus évidente. Mais nos critiques auraient tort de prendre des coquetteries de vedette (le besoin de faire voir son beau visage douloureux en plein cadre, d'offrir ses larmes en gros plan afin qu'on n'ait plus qu'à les recevoir, comme dans un calice, au bas de l'écran) ou des raisons commerciales (cinq mètres montrant le beau sourire de la Star) pour des nécessités esthétiques ! Il ne faut pas confondre autour et alentour...

Ne serait-ce que pour cette délivrance, l'écran large serait un bienfait des dieux !...

Note de la 2e édition

Plusieurs critiques m'ont fait remarquer que *La passion de Jeanne d'Arc* comporte beaucoup d'autres plans que ceux signalés ci-dessus dans lesquels le visage de Jeanne est isolé. Mais le film de Dreyer étant composé en grande partie d'une suite de gros plans, ceux-ci, succédant à d'autres, ne sont pas isolés comme tels dans un contexte hétérogène. Peu importe donc que chacun d'eux nous montre un visage seul ou deux visages tronqués ou tout autre cadrage, la continuité opérant sur une suite de détails considérablement grossis.

Ce que je conteste c'est le gros plan de visage *isolé comme tel,* c'est-à-dire introduit dans une suite de plans divers à seule fin de souligner inutilement une expression déjà perçue et à seule fin, surtout, de mettre en valeur la physionomie de la vedette.

J'ajouterai qu'un plan de visage ne signifie rien — il *exprime* et n'acquiert jamais ce caractère de signe que prend presque toujours un objet isolé dans le cadre — sauf, précisément, dans *Jeanne d'Arc.* S'opposant et se juxtaposant dans une sorte de figuration abstraite (les choses, les êtres, les expressions étant « abstractisés » par leur isolement même), les gros plans de visage deviennent ici comme autant de signes, comme *le signe même de ce qu'ils expriment.* C'est ce qui caractérise si singulièrement le film de Dreyer et, parfois, certains films de Bresson.

1

Note sur le nombre Φ

D'après l'équation initiale $\Phi^2 = \Phi + 1$, on a :

$$\Phi = \frac{\sqrt{5} + 1}{2} = 1{,}618$$

$$\frac{1}{\Phi} = \frac{\sqrt{5} - 1}{2} = 0{,}618$$

$$\Phi^2 = \frac{\sqrt{5} + 3}{2} = 2{,}618$$

$$\frac{1}{\Phi^2} = \frac{3 - \sqrt{5}}{2} = 0{,}3820$$

De même :

$$\Phi = 1 + \text{limite } \cfrac{1}{1 + \cfrac{1}{1 + \cfrac{1}{1 + \cfrac{1}{1 + \cfrac{1}{1 + \cfrac{1}{1 + \ldots}}}}}}$$

$$\frac{1}{\Phi} = \cfrac{1}{1 + \cfrac{1}{1 + \cfrac{1}{1 + \cfrac{1}{1 + \cfrac{1}{1 + \dots}}}}}$$

$$\frac{1}{\Phi^2} = \cfrac{1}{2 + \cfrac{1}{1 + \cfrac{1}{1 + \cfrac{1}{1 + \cfrac{1}{1 + \dots}}}}}$$

en multipliant indéfiniment tous les termes par Φ on a :

$$\Phi^3 = \Phi^2 + \Phi$$
$$\Phi^4 = \Phi^3 + \Phi^2$$
$$\overline{}$$
$$\Phi^n = \Phi^{n-1} + \Phi^{n-2}$$

Il s'ensuit que la progression géométrique ayant Φ comme raison a une propriété telle qu'un terme quelconque de la série est égal à la somme des deux précédents. La série 1, Φ, Φ^2, Φ^3, Φ^5 ··· Φ^n est donc à la fois multiplicative et additive, ayant la nature d'une progression géométrique et d'une série arithmétique.

Or la série de Fibonacci présente les mêmes caractéristiques. On voit que dans la suite :

1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89 ...

21 = 13 + 8 ou 55 = 34 + 21 - etc.

dans la série fractionnaire :

$$\frac{1}{1}, \frac{1}{2}, \frac{2}{3}, \frac{3}{5}, \frac{5}{8}, \frac{8}{13}, \frac{13}{21}, \frac{21}{34}, \frac{34}{55}, \frac{55}{89} \dots$$

(dont les termes sont les « réduites » de la fraction continue $\frac{1}{\Phi}$)

chaque fraction a pour numérateur le dénominateur de la fraction précédente (ou la somme des deux numérateurs précédents) et comme dénominateur la somme des deux membres de la fraction précédente (ou la somme des deux dénominateurs précédents).

Dans la série fractionnaire :

$$\frac{1}{2}, \frac{1}{3}, \frac{2}{5}, \frac{3}{8}, \frac{5}{13}, \frac{8}{21}, \frac{13}{34}, \frac{21}{55} \dots$$

les termes sont les « réduites » de la fraction continue $\frac{1}{\Phi^2}$

Dans la série de Fibonacci les rapports entre deux termes successifs tendent rapidement vers deux limites qui sont, d'une part 0,618033 et, d'autre part 1,618033 (ou nombre Φ). On voit que ces deux nombres diffèrent d'une unité (comme de $\frac{1}{\Phi}$ à Φ et de Φ à Φ^2) et qu'ils sont l'inverse l'un de l'autre. Autrement dit :

$$(0{,}618033\ \dots) \times (1{,}618033\ \dots) = 1$$

Si l'on préfère, le terme de rang (n + 2) étant égal à la somme des deux termes de rang n et (n + 1), on a :

$$a_n + 2 = a_n + 1 + a_n$$

d'où

$$\frac{a_n + 2}{a_n + 1} = 1 + \frac{a_n}{a_n + 1}$$

et

$$\frac{a_n + 2}{a_n + 1} = 1 + \left(\frac{a_n + 1}{a_n}\right)^{-1}$$

lorsque n augmente les deux rapports se rapprochent l'un de l'autre. A la limite, pour n infiniment grand, ces deux rapports sont égaux. On a donc :

$$\Phi - \frac{1}{\Phi} = 1 \qquad (1{,}618 - 0{,}618 = 1)$$

la propriété d'avoir Φ pour limite est commune à toute série additive du type

a, b, (a + b), a + 2b, 2a + 3b, 3a + 5b, 5a + 8b, etc.

enfin $\frac{\sqrt{5} + 1}{2}$ est égal au rapport entre la diagonale du pentagone régulier et son côté et entre le rayon d'une circonférence et le côté du décagone régulier inscrit.

2

Note sur l'Expressionnisme

Le mouvement a pour origine Van Gogh et sa tentative d'expression par la symbolique des couleurs : « J'ai cherché, dit-il, à exprimer avec le rouge et le vert les terribles passions humaines. »

Après quelques tentatives isolées entre 1885 et 1900 — notamment celles de Münch — le mouvement s'organise en 1905, intitulé alors *Die Brücke* (le Pont). Il groupe, se réclamant de Van Gogh et de Münch, Fritz Bleyl, Erich Heckel, Karl Schmitt Rottluff, Ernst Ludwig Kirchner. Puis, Emil Nolde, Cuno Amiet, Axel Gallin, Max Pechstein, Kees Van Dongen, Oskar Kokoschka.

En 1907, Oskar Kokoschka, Emil Nolde et E.-L. Kirchner quittent *die Brücke*. Leurs recherches, plus individualistes, orientées vers le symbolisme mystique, l'expression d'une angoisse existentielle et la structuration formelle, groupent bientôt autour d'eux Alexis von Jawlensky, Kandinsky, Arnold Kubin, Casimir Malevitch, Franz Marc, Paul Klee, Otto Muller.

Le nom d'expressionnisme fut généralisé par Herwarth Wolden, éditeur à Berlin de la revue *Der Sturm* et par Wilhelm Worringer, premier théoricien du mouvement (*Abstraktion und Einfuhlung*, 1908).

En 1911, tandis que Kokoschka et Jawlensky représentent l'expressionnisme orthodoxe — Kokoschka fut, par ailleurs, le premier auteur dramatique et le premier décorateur expressionniste, entraînant Max Reinhardt et Frederic Hollaender dans l'aventure, parallèlement à des auteurs tels que Carl Sternheim, Georg Kaiser et Hasenclever — Kandinsky et Franz Marc s'orientent dans une direction qui devait aboutir au formalisme abstrait. La publication de *Der Blaue Reiter* (le Cavalier bleu) en 1912 est à l'origine de leur dissidence. Ils entraînent à leur suite Paul Klee, Auguste Macke, Lyonel Feininger, Hans Arp.

En 1924 le groupe des « Quatre bleus » groupe les « abstraits » Wassili Kandinsky et Paul Klee et les « formalistes » Lyonel Feininger et A. Von Jawlensky.

Comme le souligne Maurice Gieure (*la Peinture moderne*) : « Il (l'expressionnisme) a deux aspects : l'un plastique uniquement, que l'on pourrait appeler « Expressionnisme de la forme », le Fauvisme en étant une manifestation; l'autre, psychique en plus de plastique, est un néo-romantisme tragique, angoissé, existentialiste. L'apparence plastique et la signification psychique étant ou voulant être en symbiose. »

Nous avons vu qu'au cinéma ces deux aspects furent également représentés avec, toutefois, une tendance nettement marquée accentuant l'un ou l'autre — Fritz

Lang représentant la tendance formaliste et Murnau la tendance romantico-existentielle, qualifiée de « métaphysique » par certains.

L'expressionnisme formel s'est poursuivi dans les pays centraux avec Auguste Macke, Franz Marc, Lyonel Feininger, Arnold Topp, Oskar Schlemmer, Bela Kadar. En France avec Marcel Gromaire, La Patellière, Kisling, G. Walch et, bien entendu, le Picasso dernière manière. Il fut représenté par Manuel Orozco et Diego Rivera au Mexique; par Rossi en Italie, de Smett en Belgique, Troopp et Sluyters en Hollande.

Au contraire, Modigliani, Rouault, Soutine, Chagall, Pascin, Goerg, en France, Grosz, Beckmann, en Allemagne, James Ensor, en Belgique, représentent les tendances mystiques, fantastiques ou surréalistes du mouvement.

Articles et ouvrages cités

Références par paragraphes

2 André Malraux *Psychologie de l'Art* Nrf, 1950.
Hégel *Esthétique* P.U.F., 1945.

3 Henri Focillon *La Vie des formes* P.U.F., 1945.
Etienne Souriau *L'Avenir de l'esthétique* P.U.F., 1929.
Etienne Souriau *L'Instauration philosophique* P.U.F., 1939.

4 Paul Valéry « Discours sur l'esthétique », *Variétés IV* Nrf, 1945.
Emile Durkheim *La Division du travail* P.U.F., 1960.

5 R.P. Nedoncelle *Introduction à l'esthétique* P.U.F., 1945.
Etienne Souriau *La Correspondance entre les arts* Flammarion, 1947.

8 Marcel L'Herbier « L'auteur de films », *Panorama* août 1943.

14 Victor Perrot « Le cinéma est-il une écriture » ?, *le Crapouillot* octobre 1919.

15 Armand Cauliez *Manifeste du cinéisme* L'âge nouveau, 1952.
Ch. Ph. Bru *Esthétique de l'abstraction* P.U.F., 1950.
Marcel Martin *Le Langage cinématographique* Cerf, 1955.
G. Cohen-Séat *Deux points de vue* La Nef, 1945.
G. Cohen-Séat « Filmologie et cinéma », *Revue de Filmologie* n° 1.
G. Cohen-Séat « Le Discours filmique », *Revue de Filmologie* n° 2.
Benedetto Croce *L'Esthétique comme science de l'expression* Giard et Brière, 1904.

16 Henri Agel *Le Cinéma* Casterman, 1954.

17 Henri Delacroix in *Traité de Psychologie A. Dumas* P.U.F., 1937.
Ruyssen *L'Evolution psychologique du jugement* Alcan, 1904.
Henri Bergson *L'Evolution créatrice* P.U.F., 1939.
Henri Bergson *Essai sur les données immédiates de la conscience* P.U.F.

18 Allendy et Laforgue *La Pensée primitive* L'Esprit nouveau, 1924.
Brice Parain *Recherches sur la nature et les fonctions du langage* Nrf.

19 Berkeley *Principes de la connaissance humaine* Aubier, 1944.
A. Burloud *La Pensée d'après les recherches expérimentales de Watt, de Messer et de Bühler* Alcan, 1927.
Bertrand Russell *Analyse de l'esprit* Payot, 1926.
Jean-Paul Sartre *L'Imaginaire* Nrf, 1940.
Henri Bergson *L'Energie spirituelle* P.U.F., 1939.

20 Charles Serrus *Essai sur la signification de la logique* P.U.F., 1945.
Bertrand Russell *Méthode scientifique en philosophie* Vrin, 1940.

21 Thomas Greenwood *Les Fondements de la logique symbolique* Herrmann, 1935.
Rudolf Carnap *Le Problème de la logique de la science* Herrmann, 1935.
Hans Hahn *Logique, mathématique et connaissance de la réalité* Herrmann, 1935.
Ferdinand Gonseth *La logique en tant que physique de l'objet quelconque*

(Comptes rendus du Congrès de Philosophie), Herrmann, 1935.
A.J. Ayer *Langage, vérité et logique* Flammarion, 1956.
Rudolf Carnap *L'Ancienne et la Nouvelle Logique* Herrmann, 1933.
Emile Meyerson *Le Cheminement de la pensée* P.U.F., 1930.
Léon Brunschvicg *Les Etapes de la philosophie mathématique* P.U.F., 1930.
Henri Poincaré *Dernières Pensées* Flammarion, 1924.

22 Bradley *Principles of Logic* New York, 1924.
Jean Piaget *Psychologie de l'intelligence* Armand Colin, 1949.
L. Couturat *L'Algèbre de la logique* Gauthier-Villars, 1914.

24 Pius Servien *Science et poésie* Flammarion, 1947.

25 Vendryès *Le langage* Renaissance du livre, 1922.
Jean Paulhan *Les Linguistes en défaut* Les Temps Modernes, 1945.

26 Bergson *Matière et mémoire* P.U.F., 1932.

27 Husserl *La Philosophie comme science rigoureuse* P.U.F., 1954.
Jean-Paul Sartre *L'Imaginaire* Nrf, 1940.
Henri Bergson *L'Energie spirituelle* P.U.F., 1932.
Husserl *Logique formelle et logique transcendantale* P.U.F., 1958.

28 M. Caveing « La Dialectique du concept au cinéma », *Revue de Filmologie*, n° 2.
E. Fulchignoni « Réponse à une enquête de R. Rouvet », *L'Ecran français*, 1946.
S.M. Eisenstein *Film Form* (trad. Jay Leyda) D. Dobson, Londres, 1945.
Alfred Binet *L'Ame et le corps* Flammarion, 1914.
Roland Barthès « Le Problème de la signification au cinéma », *Revue de Filmologie* n° 24.
Roger Munier « L'Image fascinante », *Diogène* juillet 1961.

29 Merleau-Ponty *Structure du comportement* P.U.F., 1942.
Edgar Morin *Le Cinéma ou l'homme imaginaire* Ed. de Minuit, 1957.
René Micha « La Vérité cinématographique », *Cahiers du Cinéma* n° 29.
M.E. Coindreau *Aperçus de la littérature américaine* Nrf.
Steinbeck *Des souris et des hommes* Nrf, 1945.
André Bazin *Regards neufs sur le cinéma* le Seuil, 1953.

30 Victorin Jasset « Le Cinéma contemporain », *Ciné Journal* oct./nov. 1911.
André Malraux *Esquisse d'une psychologie du cinéma* Nrf, 1946.
Jean Epstein *Bonjour cinéma* La Sirène, 1920.
Etienne Souriau *L'Univers filmique* Flammarion, 1953.

31 Lucien Sève « Cinéma et méthode », *Revue de Filmologie* n° 3 et 4.
A. Michotte « Le Caractère de réalité des projections cinématographiques », *Revue de Filmologie* n° 3 et 4.
Henri Poincaré *La Science et l'hypothèse* Flammarion, 1914.
J.W. Dunne *The serial universe* D. Dobson, 1934.
Jean Epstein « L'objectif, lui-même », *Cinéa-Ciné pour tous* 1924.
M. Merleau Ponty *Signes* Nrf, 1960.

32 R.C. Oldfield « Perception visuelle des images animées », *Revue de Filmologie* n° 3 et 4.
Lucien Sève « Cinéma et méthode », *op. cit.*
G. Cohen-Séat *Les Problèmes du cinéma et de l'information visuelle* P.U.F., 1961.

A. Michotte Van den Berck « La Participation émotionnelle du spectateur », *Revue de Filmologie* n° 13.

33 Zeysing *Aestetische Forschungen* Berlin, 1855.
Sir Th. Cook *The Curves of Life* Constable C°, Londres, 1914.
Jay Hambridge *Dynamic Symmetry* Yale Univ. Press, 1919.
F.M. Lund *Ad Quadratum* (trad. fr.) A. Morancé, 1924.
Matila C. Ghyka *Le Nombre d'or* Nrf, 1936.
Matila C. Ghyka *Essai sur le rythme* Nrf, 1938.
Timerding *Der Goldene Schmitt* Teuhner, Leipzig, 1924.
D'arcy Thompson *Growth and Form* Cambridge Univ. Press.
Berenson *Esthétique et histoire des arts visuels* Albin Michel, 1952.
Dr Jean Lhermitte *L'Image de notre corps* Nouv. revue critique, 1939.
Wilhelm Worringer *Abstraktion und Einfühlung* Leipzig, 1907.
Kasimir Edschmid *Expressionismus und modern Poesie* Berlin, 1918.
Georgy Marzynsky *Methode des Expressionismus* Berlin, 1921.

34 Lotte H. Eisner *L'Ecran démoniaque* André Bonne, 1952.
Rudolph Kurtz *Expressionismus und Film* Berlin, 1926.
Oswald Spengler *Le Déclin de l'Occident* Nrf, 1931.
F. Nietzsche *Ainsi parlait Zarathoustra* Mercure de France, 1920.
S.M. Eisenstein *Film Sense* Faber and Faber, Londres, 1947.
J.P. Chartier « Art et réalité au cinéma », *Bulletin de l'Idhec* n° 1 et 2.

35 Louis Gillet « Remarques sur la peinture », *les Nouvelles littéraires* 1934.
J.G. Auriol « Faire des films », *la Revue du Cinéma* n° 1 et 2, 1946.
Lucien Sève « Cinéma et méthode», *op. cit.*

36 Raymond Barkan « La Machine à dévorer l'univers », *la Technique cinématographique* 1949.
André Bazin « Peinture et cinéma », *Cahiers du Cinéma* n° 60.
André Bazin « La Peinture vue par un trou de serrure », *Arts* 4 janvier 1952.
Ludwig Wittgenstein *Investigations philosophiques* Nrf, 1961.

37 Edouard Le Roy *La Pensée intuitive* Boivin, 1929.
Jean Carta « L'humanisme commence au langage », *Esprit* juin 1960.
Edgar Morin *Le Cinéma ou l'homme imaginaire* Ed. de Minuit, 1957.
J.P. Chartier « Art et réalité au cinéma », *Bulletin de l'Idhec* n° 4, 1945.
George Sadoul. *Histoire générale du cinéma* (vol. I) Denoël, 1947.

39 S.M. Eisenstein *Film Sense op. cit.*

40 Jean d'Udine *Qu'est-ce que la danse ?* Fischbacher, 1895.
A. Sonnenschein *What is Rhythm ?* B. Blackwell, Oxford, 1925.
Francis Warrain « Conception psycho-physiologique de la gamme », *Bulletin de l'Institut Psychologique* Paris.
E. d'Eichtal *Du rythme dans la versification française* Lemerre, 1892.
Pius Servien *Les Rythmes comme introduction physique à l'esthétique* Boivin, 1930.
Matila Ghyka *Essai sur le rythme* Nrf, 1938.
Gaston Bachelard *Dialectique de la durée* Boivin, 1936.
Herbert Spencer *Premiers Principes* Baillière, 1871.
Paul Souriau *L'Esthétique du mouvement* Alcan, 1918.
Gisèle Brelet *Le Temps musical* P.U.F., 1949.
Ernst Meumann *Untersuchungen zur Psychologie und Aesthetik des Rhythmus* Engelmann, Leipzig, 1894.
Ludwig Klages *Vom Wessen des Rhythmus* Niels, 1934.
Vincent d'Indy *Cours de composition musicale* Durand, 1909.

Mathis Lussy *Le Rythme musical, son origine, sa fonction* Fischbacher, 1897.
Etienne Souriau *La Correspondance entre les arts* Flammarion, 1947.
Dom Mocquereau *Le Nombre musical grégorien* Desclée, Tournai, 1918.
René Dumesnil *Le Rythme musical* Crès, 1921.

41 Riciotto Canudo *L'Usine aux images* Et. Chiron, 1927.
Norbert Dufourcq *La Musique, des origines à nos jours* Larousse, 1959.
Dom Gajard *Notions sur la rythmique grégorienne* Abbaye de Solesmes.
Pius Servien *Op. cit.*
Mikel Dufrenne *Phénoménologie de l'expérience esthétique* P.U.F., 1953.

42 Hégel *Esthétique* Ed. Montaigne, 1944.
Gisèle Brelet *Op. cit.*
Schopenhauer *Du monde comme volonté et représentation* Alcan, 1918.

43 Raymond Bayer *Traité d'esthétique* Armand Colin, 1956.
Gisèle Brelet *Op. cit.*
Henri Bergson *Essai sur les données immédiates de la conscience* Alcan, 1918.
Henri Delacroix *Psychologie de l'art* Alcan, 1907.
Igor Strawinsky *Poétique musicale* Janin, 1945.

44 Marcel Jousse *Le Style oral rythmique chez les verbomoteurs* Beauchesne, 1925.
Jules de Gaultier « Essai de physiologie poétique », *la Revue Blanche* juin 1894.
Frederic Lefevre *Etude sur Marcel Jousse* « Le Roseau d'or », Plon, 1926.
Pius Servien *Op. cit.*
Matila Ghyka *Op. cit.*
René Waltz *La Création poétique* Flammarion, 1949.
Jules Combarieu *La Musique, ses lois, son évolution* Flammarion, 1907.
E. Le Dû *Le Groupement ternaire dans la prose de Victor Hugo* Hachette, 1929.
André Spire « Le Vers français d'après la phonétique expérimentale », *Mercure de France* juillet 1914.
Henri Brémond *La Poésie pure* Grasset, 1925.
Robert de Souza *Débat sur la poésie pure* Grasset, 1925.
Paul Claudel « Réflexions et propositions sur le vers français », *Nrf* oct. 1925.

45 Jean Epstein *Esprit de cinéma* Jeheber, 1956.
Jean Epstein *Le Cinéma du diable* Jacques Melot, 1947.
Léon Moussinac *Naissance du cinéma* Povolotzky, 1925.
Abel Gance « Le temps de l'image est venu », *l'Art cinématographique* Alcan, 1927.
Germaine Dulac « Fernand Leger », *les Cahiers du mois* déc. 1925.
Leopold Survage « Le Rythme coloré », *les Soirées de Paris* juillet/août 1914.
Miklos N. Bandi « Germaine Dulac », *Schémas* n° 1, 1925.
Pierre Porte « Musique plastique », *Cinéa-Ciné pour tous* 1926.
Henri Fescourt et J.L. Bouquet « Sensations ou sentiments », *Cinéa-Ciné pour tous* 1926.
Emile Vuillermoz « La Musique des images », *l'Art cinématographique* Alcan, 1927.
Ernst Meumann *Op. cit.*

David Katz *Musikgenuss bei Gehörlossen* Hirzel, Leipzig, 1926.
Pierre Guastalla *Esthétique* Vrin, 1925.
André Levinson « Pour une poétique du film », *l'Art cinématographique* Alcan, 1927.

46 Ebbinghaus *Précis de psychologie* Alcan, 1910.
Raymond Bayer « Le Cinéma et les études humaines », *Revue de Filmologie* n° 1.
Ingarden *Das literarische Kunstwerk* Berlin, 1940.
Mikel Dufrenne *Phénoménologie de l'expérience esthétique* P.U.F., 1953.
G. Cohen-Séat *Problèmes du cinéma et de l'information visuelle* P.U.F., 1961.
J.P. Chartier *Op. cit.*
Ernst Meumann *Op. cit.*

47 André Bazin *Qu'est-ce que le cinéma? (1)* Ed. du Cerf, 1958.
V.I. Poudovkine *Film Technique* Faber and Faber, Londres, 1947.
Georges Sadoul « Entretiens sur Eisenstein », *Cinéma 60*
S.M. Eisenstein *Film Form* Dennis Dobson Londres, 1952.
S.M. Eisenstein *Film Sense* Faber and Faber, Londres, 1947.
Léon Moussinac *Le Cinéma soviétique* Nrf, 1928.
S.M. Eisenstein *Réflexion d'un cinéaste* Ed. Etrangères, Moscou, 1958.

48 André Bazin *Op. cit.*
S.M. Eisenstein *Op. cit.*
Albert Laffay « Le cinéma ne s'arrête jamais » *Revue du Cinéma* avril 1948.
Jean Epstein *Op. cit.*
René Zazzo « Niveau mental et compréhension du cinéma », *Revue de Filmologie* n° 5.
J.P. Chartier *Op. cit.*
Henri Wallon « L'Acte perceptif et le cinéma », *Revue de Filmologie* n° 13.
G. Cohen-Séat *Op. cit.*
Jean Piaget *Psychologie de l'intelligence* Armand Colin, 1949.
Von Weizsäcker *Der Gestaltkreiss* Berlin, 1941.
Claparède « La genèse de l'hypothèse », *Archives de psychologie*, XXIV 1933.
Paul Fraisse *Psychologie du temps* P.U.F., 1957.

49 Bela Balazs *Der Geist des Films* Wilhelm Knapp, Halle, 1930.
Rudolph Arnheim *Film als Kunst* E. Rowohl Verlag, Berlin, 1932.

Références générales

Denis Huisman *L'Esthétique* « Que sais-je », P.U.F.
K. Bühler *Die Krise der Psychologie* Fischer, 1929.
O. Selz *Zur Psychologie des produktiven Denkens und des Irrtums* Bonn, 1924.
Pierre Janet *L'Intelligence avant le langage* Flammarion, 1934.
Ferdinand Gonseth *Les Mathématiques et la réalité* Blanchard, 1936.
Ferdinand Gonseth *Philosophie mathématique* Hermann, 1939.
Rudolf Carnap *La Science et la métaphysique devant l'analyse logique du langage* Hermann, 1935.

Bertrand Russell *Introduction à la logique mathématique* Payot, 1930.
Ludwig Wittgenstein *Tractatus logico-philosophicus* Vienne, 1922.
Hans Reichenbach *Introduction à la logistique* Hermann, 1939.
Moritz Schlick *Sur le fondement de la connaissance* Hermann, 1935.
Moritz Schlick *Les énoncés scientifiques et la réalité du monde extérieur* Hermann, 1935.
Marcel Boll *Manuel de logique scientifique* Dunod, 1940.
Jean Piaget *Introduction à l'épistémologie génétique* P.U.F., 1954.
Henri Wallon *De l'acte à la pensée* Flammarion, 1942.
Henri Poincaré *La Science et l'hypothèse* Flammarion, 1924.
Henri Poincaré *Science et méthode* Flammarion, 1924.
Frédérico Enriquès *Les Problèmes de la science et de la logique* P.U.F., 1930.
F. Goblot *Traité de logique* Alcan, 1918.

Table des matières

Introduction 9

I *Préliminaires*

1 Le cinéma devant les arts 15
1 Origine de l'art 15
2 De l'utilité de l'art 17
3 De la notion du Beau 19
4 Nécessité d'une méthode 23
5 Système des Beaux-Arts 25

2 Cinéma et création 29
6 Qui est l'auteur d'un film ? 29
7 La production standard 31
8 La production standard aux U.S.A. 33
9 Artistes et artisans 36
10 Auteurs de films 39
11 L'auteur et l'œuvre 42
12 Cinéma d'aujourd'hui et de demain 44

3 Cinéma et langage 47
13 Coup d'œil sur le langage 48
14 Cinéma et langage 51
15 Remarques et objections 52
16 D'un certain « pré-cinéma » 59

4 Le mot et l'image 65
17 La pensée et le langage 65
18 Le mot et l'idée 66
19 L'idée et l'image 68
20 Le langage et la logique 76
21 Une axiomatique de la pensée 80
22 Deux fois deux ne font pas quatre 86
23 De la logique verbale à la logique visuelle 90
24 Les deux langages 91
25 L'image verbale 94

II *L'image filmique*

5 L'image elle-même 107
26 L'image quelconque 107
27 L'image mentale 113
28 L'image comme signe 119
29 L'image filmique et l'expression verbale 134

6 Structures de l'image 149
30 Les plans et les angles 149
31 Le cadre et ses déterminations 165
32 Participation et identification 180

7 Esthétique de l'image 195
33 Peinture et image animée 195
34 L'expressionnisme et la symbolique formelle 217
35 Espace et peinture 248
36 De la peinture filmée 255

III *Le rythme et le montage*

8 Les débuts du montage 267
37 Origine et découverte 267
38 Griffith et les écoles soviétiques 276
39 Conséquences de l'effet Koulechov 283

9 Rythme musical et rythme prosodique 287
40 Regards sur le rythme 287
41 Regards sur la musique 296
42 Rythme et signification musicale 301
43 Temps et espace en musique 307
44 Le rythme prosodique 312

10 Le rythme cinématographique 329
45 L'avant-garde et le cinéma pur 329
46 Rythme et montage 346
47 Formes et théories du montage 354
48 Psychologie du montage 384
49 Considérations techniques sur le montage 404

Annexes

1 Note sur le nombre Φ 413
2 Note sur l'expressionnisme 417
Articles et ouvrages cités 419
Références générales 423

Tirée sur les presses de l'Imprimerie OFFSET-AUBIN
86000 Poitiers, cette quatrième édition de
ESTHÉTIQUE ET PSYCHOLOGIE DU CINÉMA II
a été achevée d'imprimer en septembre 1973
pour le compte des Editions Universitaires.

Photo de couverture :

Images pour Debussy